revue trimestrielle numéro 18 février 66 18 francs

GIFF WIFF

TARZAN EGALE HOGARTH

G I F F - W I F F
Revue Trimestrielle publiée par le
CENTRE d'ETUDE des LITTERATURES d'EXPRESSION GRAPHIQUE

SOMMAIRE DU N° 18 : FEVRIER 1966

(Réédition augmentée du n° 13 : 1er trimestre 1965)

			Pages
Alain MURIOT	:	Portrait de Burne Hogarth	1
Francis LACASSIN	:	Introducing : HOGARTH	3
Burne HOGARTH	:	Corps vivant	7
Steve PARISOT	:	TARZAN, gestes et plastique	11
Michel CAEN	:	TARZAN, beaucoup trop beau pour être honnête	19
Pierre STRINATI	:	Les animaux vus par Hogarth	24
Henri VIELLE	:	Un cousin de Tarzan, Drago	26
F.LACASSIN et S.PARISOT	:	"L'influence" de Hogarth sur le dessin français	31
Francis LACASSIN	:	HOGARTH entre le merveilleux et la démence	35
Burne HOGARTH	:	Mes rapports avec Tarzan	46
David PASCAL	:	Hogarth répond	51

---=o=---

Directeur : Francis LACASSIN
Rédacteur en Chef : Jean-Claude ROMER
Comité de Rédaction : Francis LACASSIN, Alain RESNAIS, Jean-Claude ROMER, Alain TERCINET, Bernard TROUT
Maquettes de : Alain TERCINET

*o*o*o*o*

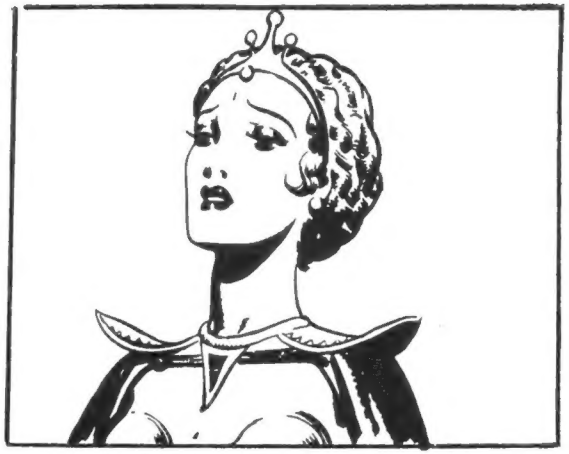
La reproduction des textes et illustrations contenus dans GIFF-WIFF est strictement interdite, sauf accords.

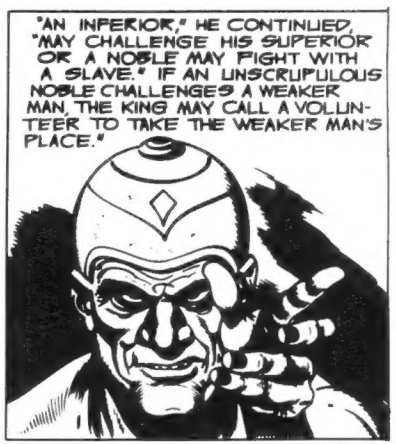
Les dessins de Hogarth sont sous copyright de United Features Syndicate (New-York) et Mondial Presse (Paris). C'est grâce à la courtoisie de M. CINO DEL DUCA que nous avons pu les reproduire aussi largement dans ce numéro.

Couverture réalisée par Jean ALESSANDRINI d'après une photographie d'Alain MURIOT et un dessin de HOGARTH.

JE GAGNERAI LES FAVEURS DU DIEU DES FLAMMES, RÉFLÉCHIT-IL, EN LUI DONNANT UNE AUSSI BELLE ÉPOUSÉE.

"KILL - OR ALL DIE IN THE PIT OF SNAKES!"
"THE FORBIDDEN SYMBOL." CHAKA SHRILLED. "THE SERPENT GOD HAS MARKED HIM FOR DEATH!"




"AN INFERIOR," HE CONTINUED, "MAY CHALLENGE HIS SUPERIOR OR A NOBLE MAY FIGHT WITH A SLAVE." IF AN UNSCRUPULOUS NOBLE CHALLENGES A WEAKER MAN, THE KING MAY CALL A VOLUNTEER TO TAKE THE WEAKER MAN'S PLACE."

"I WILL MAKE YOU LOVE ME," SHE CRIED ANGRILY. "I AM STRONG. YOU SAW --- I CONQUERED A MAN!"

"FOR YOUR AMUSEMENT, SIRE," RUTAHL SUGGESTED CRAFTILY, "LET THEM BOTH BE GIVEN TO THE STRIPED DEATH!"

"HOH, TARZAN!" WOLO SHOUTED. "MAKE FOR THE GATE! WE FOLLOW!"
Distr. by United Feature Syndicate, Inc.

introducing: HOGARTH

BIO_BIBLIOGRAPHIE ETABLIE PAR FRANCIS LACASSIN

Le mythe de Tarzan a pour origine le roman "Tarzan of the Apes" que Edgar Rice Burroughs publia, en octobre 1912, dans la revue All Story.

Edité sous forme de livre par Mc Clurg de Chicago, en 1914, il allait être suivi de 1915 à 1947 de 23 autres volumes, et en 1964 d'un inédit posthume : "Tarzan and the madman".

Après cinq ans de succès ininterrompus, Hollywood s'avisa de porter les aventures de l'homme-singe à l'écran.

Dès 1917, Elmo Lincoln s'imposa comme le premier des quatorze acteurs qui interprétèrent ce rôle dans 26 films.

Il fallut plus de temps encore, pour que Tarzan pénétrât dans la vie quotidienne de dizaine de millions d'hommes grâce à la bande dessinée. Cette première rencontre entre le mythe et son public, eut lieu du 7 janvier au 16 mars 1929 avec pour maître de cérémonies, Harold Foster qui avait transposé en de naïves et émouvantes images, la jeunesse et les amours de "Tarzan des singes". Ce devait être un essai sans suite, mais devant les réclamations des lecteurs, on chargea Rex Maxon d'adapter dès le 17 juin, le second roman "Le retour de Tarzan". Ainsi est née la bande quotidienne de Tarzan, que Maxon illustra jusqu'à sa retraite en 1947.

United features Syndicate demanda au même artiste de dessiner également une page en couleurs chaque dimanche : la première parut le 15 mars 1931. Mais rapidement, Maxon déclara ne pouvoir travailler qu'à la bande quotidienne. On rappela Harold Foster, entre temps retourné au dessin publicitaire; le 27 septembre 1931, il signa pour la première fois la planche du Dimanche portant le n° 29.

Le 7 février 1937, débutaient les aventures de Prince Vaillant, Foster exprima bientôt le désir de se consacrer à ce personnage qu'il avait entièrement créé.

Le scénariste de la page dominicale de Tarzan, William Laas, fit alors exécuter un essai à tous les dessinateurs qui passèrent dans les parages de UFS. Il n'avait obtenu aucun résultat concluant, lorsqu'au mois de Mars, un jeune artiste venu de Chicago pour lui demander du travail, accepta à son tour de concourir pour Tarzan. Après avoir étudié durant plusieurs jours quelques dessins de Foster, il revint avec une planche qui laissa Laas admiratif. Il la présenta aussitôt au Directeur Général, comme le dernier envoi de Foster, lui demandant s'il voyait une objection à sa publication. "Aucune, lui fut-il répondu, c'est O.K. comme d'habitude".

Cette planche, parue deux mois plus tard sous le n° 322, portait la signature d'un inconnu au nom prédestiné : Hogarth.

Diplômé de la "Chicago Academy of Fine Arts" et du "Chicago Art institute", Burne Hogarth avait fait dans cette ville ses premières armes dans le dessin publicitaire alors qu'il était âgé de 23 ans. Avant de parcourir l'Afrique en compagnie de Tarzan, il l'avait déjà explorée avec Raoul et Gaston sous la conduite de Lyman Young auprès duquel il fit son apprentissage. Celui-ci terminé, Hogarth dessina en 1925 pour Mac Naught Syndicate une histoire de pirates : "Pieces of eight" (Pièces de huit). Elle ne remporta pas le succès escompté et son auteur dut se replier vers le dessin publicitaire. Refusant de se résigner, il s'en alla tenter une dernière chance auprès de United Features Syndicate et nous pouvons tous dire qu'il fit bien !

Les romans "Tarzan des singes", "Tarzan et les hommes-fourmis" et "Tarzan au centre de la Terre" étaient tout ce qu'il connaissait du mythe engendré par Burroughs. Celui-ci n'écrivit jamais un seul des scénarios que Hogarth mit en images - leur auteur était William Laas (qui succédait lui-même à George Carlin) -, il se bornait à envoyer un synopsis de ses histoires à E.R. Burroughs qui se contentait de l'approuver. Un seul désaccord, qui se produisit à propos du slip de Tarzan que Hogarth, fidèle à la tradition littéraire, représentait en peau de léopard, alors que pour bénéficier de la popularité de Weissmuller, on exigeait que le personnage fut revêtu du pagne en cuir que portait son célèbre interprète à l'écran.

Ainsi Hogarth dessina-t-il la page du dimanche dans 61 journaux américains de juin 1937 au 25 novembre 1945 (du n° 322 au n° 768). Lorsqu'il l'abandonna - au beau milieu d'un épisode ! - il publiait dans d'autres journaux (depuis le 4 novembre 1945) les aventures d'un gaucho argentin, Drago.

Depuis un certain temps, Hogarth cherchait à obtenir un pourcentage sur le montant des ventes de ses planches à l'étranger. Ayant enregistré un refus définitif, il se décida à créer un personnage de son choix, comme le lui offrait Robert Hall, ancien Directeur de U.F.S., qui venait de fonder le Post Hall Syndicate. Il imagina Drago. Et après six mois passés à se documenter sur l'Amérique latine, il fit la surprise d'en montrer les premiers dessins à Robert Hall. Celui-ci fut déçu, car son syndicat distribuait déjà une bande analogue : Bruce Gentry, que celle de Hogarth allait inutilement concurrencer. Il la publia cependant, et elle connut un certain succès, au point que Ray Eliott mit en musique sur des paroles de Hogarth "La Chanson de la Pampa" que Drago interpréta. Mais lorsque vint le moment où il dut envisager de modifier la conception de son personnage, l'auteur préféra le faire disparaître. Ses aventures se terminèrent au bout de 56 semaines, le 8 décembre 1946. En France, elles ont paru dans "Coq Hardi" du 24 avril 1947 au 15 avril 1948.

Entre-temps, U.F.S., qui avait confié la page du dimanche de Tarzan à l'assistant de Hogarth : Rouben Moreira (qui signait Rubimor), voyait un certain nombre de journaux ne pas renouveler leur contrat à la suite du changement d'artiste. Un nouveau contrat lui fut proposé qui, s'il ne satisfaisait pas sa revendication essentielle, lui offrait la possibilité d'écrire lui-même le scénario de la page du dimanche, donc d'en être le maître absolu. A nouveau libre, il accepta. Le 10 août 1947 (planche n° 857) il continuait un épisode commencé par Rubimor. Peu après, il fondait la "School of Visual Arts" dont il est encore aujourd'hui le Directeur et co-propriétaire. L'activité de cette institution ayant connu un heureux développement, Hogarth abandonnait Tarzan une nouvelle fois, mais à titre définitif, le 20 août 1950 (n° 1015). Il fut aussitôt remplacé au milieu d'un épisode, selon la tradition, par Bob Lubbers qui reprit à la

fois la page du dimanche et la bande quotidienne. John Celardo succéda le 28 février 1954 à Bob Lubbers lorsque celui-ci abandonna Tarzan au profit de l'agent secret X 9, qu'il signa du pseudonyme de Bob Lewis.

Au total, Burne Hogarth est l'auteur de 606 planches dont environ 350 sont connues en France. La plupart d'entre elles ont été recueillies aux U.S.A. dans les collections de récits complets, "Tip-Top Comics", "Sparkler Comics", "Tarzan single series" et en Angleterre, dans la collection "Tarzan".

Lors du retrait de Rex Maxon en 1947, Hogarth a également dessiné durant 4 mois la bande quotidienne de Tarzan. On reconnait de manière très nette son style, ses cadrages, sa façon de mouvoir les personnages, mais le trait ne paraît pas de lui, bien que la bande porte sa signature. Ce mystère a agité les admirateurs de Hogarth pendant plus de 12 ans... jusqu'à ce qu'il l'ait éclairci lui-même, lors d'une interview ! Cet épisode inspiré du roman de Burroughs "Tarzan au centre de la terre" a été dessiné, mais seulement au crayon, par Hogarth qui a laissé à Dan Barry (futur dessinateur de Flash Gordon) le soin de le tracer à l'encre. A cette époque, Hogarth travaillait simultanément à la page du dimanche de "Miracle Jones". Il a déclaré à Alain Resnais qu'une page du dimanche lui coûtait un peu plus de deux jours de travail; on comprend qu'il ait accepté la venue en renfort de Dan Barry !

Hogarth est encore l'auteur de trois ouvrages d'esthétique et d'enseignement : "Anatomie Dynamique" paru en 1958, "Dessin de la tête humaine"; le troisième : "Dessin dynamique du corps humain" n'a pas encore été publié.

BIBLIOGRAPHIE FRANCAISE DE HOGARTH

I - Journaux hebdomadaires :

JUNIOR : 1ère série : du 5 Août 1937 (n° 71) au 27 Mars 1941 (n° 233) - a reproduit les Sunday Pages 322 à 482.
2ème série : du 30 Janvier (n° 1) au 27 Février 1947 (n° 5) - a reproduit les Sunday Pages 764 à 768; celle-ci est la dernière dessinée par Hogarth lors de son premier départ.

SPIROU : du 4 décembre 1947 (n° 503) au 10 Février 1949 (565) - a reproduit les Sunday Pages 857 à 919.

L'ASTUCIEUX : du 7 Avril (n° 48) au 1er Décembre 1948 (n° 81) - L'épisode se termine dans "L'Intrépide", qui succède à ce journal, du 8 Décembre (n° 1) au 29 Décembre 1948 (n° 4).

TARZAN : Du 4 Avril (n° 81) au 5 Juillet 1948 (n° 94) - Episode en collaboration avec Dan Barry.
Du 28 Août (n° 153) au 2 Octobre 1949 (n° 158).
Du 26 Février (n° 179) au 1er Avril 1950 (n° 184).
Du 5 Août (n° 202) au 14 Octobre 1950 (n° 212).
Les 3 Février (n° 228) et 10 Février 1951 (n° 229) : ce numéro contient les Sunday pages 1014 et 1015, les deux dernières dessinées par Hogarth.

II - Journal quotidien :

PARIS-JOUR a publié à partir du 12 Juillet 1962 l'épisode "Tarzan et les Chinois" paru avant la guerre dans Junior et repris en album par Hachette.

III - Recueils :

ALBUMS HACHETTE : n° 4 (1938) Tarzan et les Eléphants, pages 24 à 28 (1 à 23 : Hal Foster).
n° 5 (1939) Tarzan trahi.
n° 6 (1939) Tarzan et les Chinois.
n° 7 (1940) Tarzan et les pygmées.
n° 8 (1948) Tarzan et le petit roi.
n° 9 (1948) Tarzan le sauveur.
n° 10 (1948) Tarzan et le tyran.
n° 11 (1948) Tarzan et les barbares.
n° 12 (n'a jamais existé)
n° 13 (1949) Tarzan et le traître.
n° 14 (1941) Tarzan l'invincible.
n° 15 (1950) Tarzan et le proscrit, pages 1 à 36. (37 à 48, Rubimor).
n° 17 (1951) Tarzan et les aventuriers.
n° 18 (1951) Tarzan, les chasses; pages 1 à 6 et 11 à 32 (7 à 10, Bob Lubbers).
n° 19 (1952) Tarzan justicier.

Il est à noter que les albums Hachette ne reproduisent jamais les Sunday pages dans leur intégralité, mais seulement quelques-unes de leurs images, choisies selon des critères obscurs.

ALBUMS DEL DUCA : 1956. Tarzan et le Prince Tanny : reproduction à peu près intégrale des Sunday Pages dont certains fragments avaient paru dans les albums Hachette 8 et 9.

COLLECTION TARZAN : Publiée mensuellement par les Editions Mondiales Del Duca, de Septembre 1945 à Novembre 1956. Les titres ne correspondant à rien, il est simplement donné les numéros contenant des épisodes de Hogarth; quelques-uns d'entre eux sont inédits.
1ère série : 1 à 5, 73 et 74, 87 (en collaboration avec Dan Barry), 91 à 93, 94, 97.
2ème série : néant.

ETUDES ET ARTICLES RELATIFS A HOGARTH

(Burne Hogarth) : "Terzan comic artist tells how parental whak gave him start", Oakland Tribune, 6 Janvier 1949.
" : "Me ! self portrait in words of famous Tarzan strip artist", Tarzan Weekly, Vol. 2, n° 36, 3 Avril 1953.
" : "Tarzan Artist n° 1 : Hogarth", Tarzan Adventures, Vol. 7, n° 7, 18 Mai 1957.

Camille Cazedessus : "The Tarzan story strips", ERBDOM, Vol. 1, n° 1, Mai 1960.

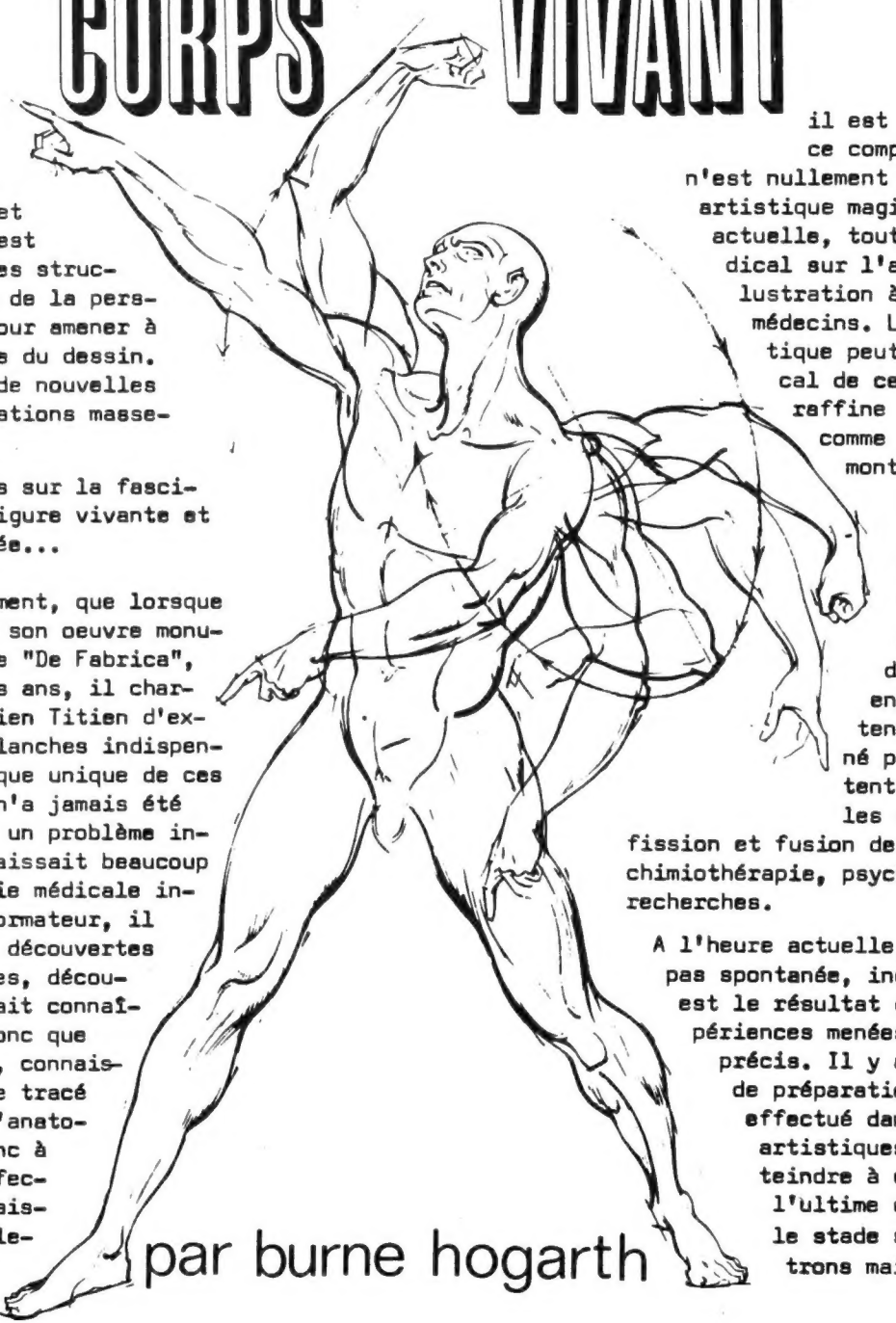
Bob Hyde : "An interview with Burne Hogarth", ERBANIA, n° 13, Mai 1963.

Francis Lacassin : "Tarzan mythe triomphant, mythe humilié", BIZARRE n° 29-30, 2ème trimestre 1963, pages 71 à 73.

John Harwood : "The literature of Burroughsiana", Edition ERB dom. 1963.

=:=:=:=:=:=:=:=:=:=

CORPS VIVANT



par burne hogarth

"L'ouvrage que vous allez lire traite de l'anatomie humaine considérée du point de vue artistique; et non pas médical. Son but est d'étudier les formes et les structures anatomiques au sein de la perspective et de l'espace, pour amener à une meilleure connaissance du dessin. Peut-être apportera-t-il de nouvelles données à l'étude des relations masse-mouvement...

Nous donnerons des aperçus sur la fascination provoquée par la figure vivante et non par la figure disséquée...

Il est prouvé, historiquement, que lorsque Andréas Vesalius commença son oeuvre monumentale sur l'anatomie, le "De Fabrica", il y a quelque cinq cents ans, il chargea le grand maître vénitien Titien d'exécuter les innombrables planches indispensables (La valeur artistique unique de ces descriptions anatomiques n'a jamais été égalée depuis). Cela pose un problème intéressant : Vesalius connaissait beaucoup mieux que Titien l'anatomie médicale interne. Salué comme le réformateur, il atteignait à de nouvelles découvertes sur les structures humaines, découvertes que Titien ne pouvait connaître. Comment se fait-il donc que Titien, maître en son art, connaissait mieux que Vesalius le tracé extérieur et visible de l'anatomie humaine ? Il était donc à même d'atteindre à la perfection en dépit de ses connaissances imparfaites médicalement parlant. Clairement, il est donc démontré qu'une science complète de l'anatomie interne n'est nullement la garantie d'une exécution artistique magistrale. De même, à l'heure actuelle, tout nouvel auteur d'ouvrage médical sur l'anatomie a recours pour l'illustration à des artistes et non à des médecins. L'étude de l'anatomie artistique peut se passer de l'aspect médical de cette science : la première raffine et met en valeur la seconde, comme l'anecdote précédente le démontre...

L'étude de l'anatomie doit être envisagée comme une discipline nécessaire à l'étude de l'art, même moderne...

Elle est pour les étudiants d'aujourd'hui une grande et enthousiasmante aventure, compte tenu du nouveau contexte déterminé par les nouveautés qui affectent la vie de l'homme moderne dans les sphères de l'espace-temps : fission et fusion de la matière, microbiologie, chimiothérapie, psychothérapie, et combien d'autres recherches.

A l'heure actuelle, la démarche de l'art n'est pas spontanée, incontrôlée, et anarchique. Elle est le résultat de faits historiques et d'expériences menées avec un jugement clair et précis. Il y a derrière elle tout un travail de préparation, de recherches, d'études effectué dans de nombreuses disciplines artistiques, dont l'anatomie, afin d'atteindre à une maturité. Ce n'est pas l'ultime étape, bien au contraire. Si le stade scolaire est dépassé, nous entrons maintenant dans la période

créatrice et féconde. Actuellement, les interprétations artistiques de la figure anatomique et de ses structures traditionnelles ne sont pas des insultes à la fonction créatrice.

Si ce livre, d'une manière quelconque, encourage et prépare l'étudiant à poursuivre son but avec honnêteté, s'il l'aide à développer ses dons et à aiguiser son sens créateur, il aura gagné sa place dans la marche en avant de l'art."

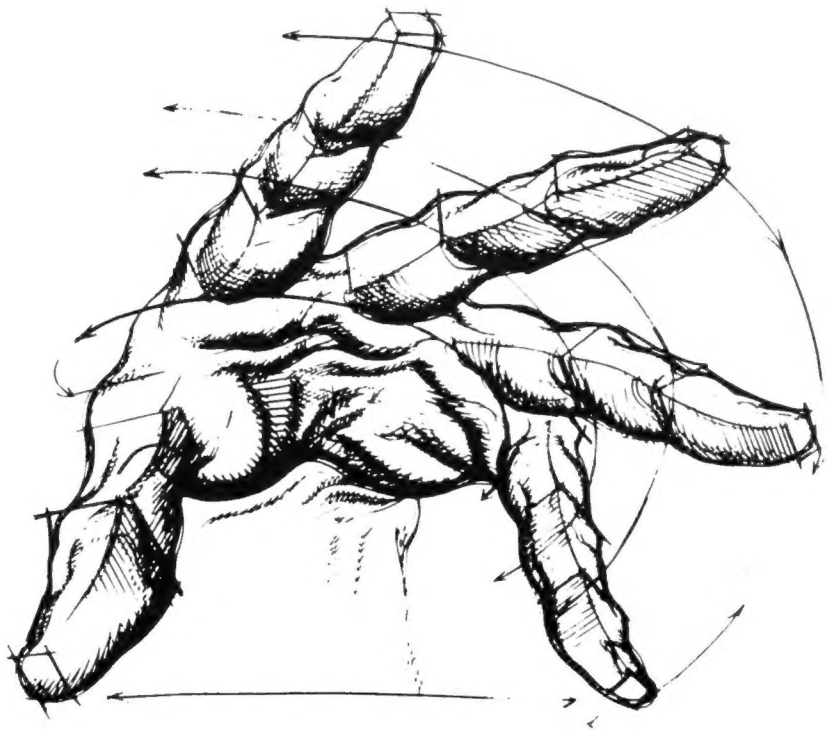
New-York, I Mai 1958.

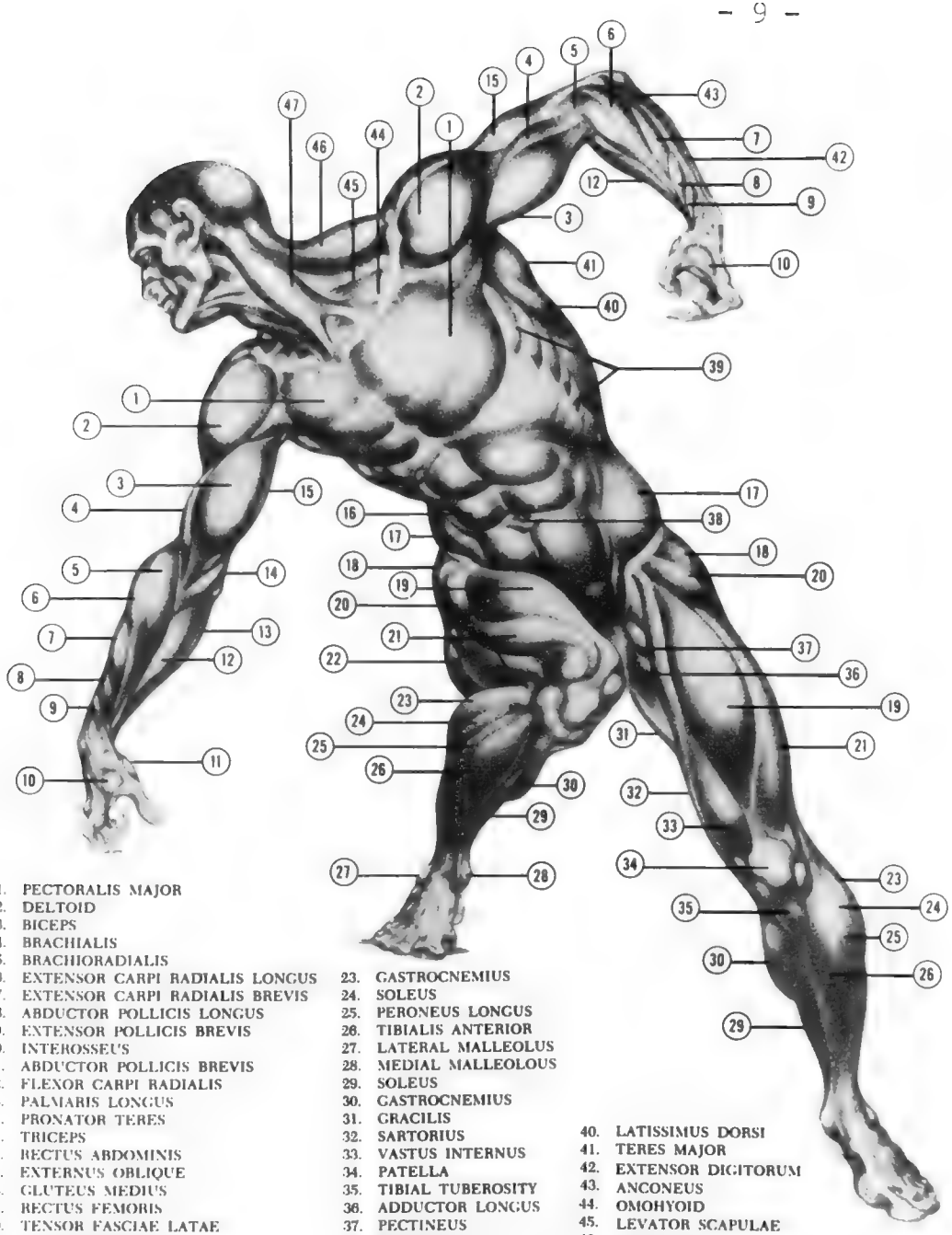
BURNE HOGARTH.

(Traduction Alain Tercinet)

En 1958, Hogarth publiait un traité intitulé "Dynamic anatomy" aux éditions Watson-Guptill de New-York. Il nous a paru indispensable de publier dans ce numéro d'hommage, quelques extraits de la préface, véritable profession de foi du dessinateur de Tarzan. Ce gros volume de 230 pages contient quelques aperçus intéressants. Pour Hogarth, l'évolution de la race humaine rend caduc le canon grec : la proportion de sept têtes et demie dans la hauteur totale du corps est devenue de huit têtes trois-quarts. Cette affirmation est d'ailleurs très sujette à caution : elle est valable pour l'homme américain, mais non pour la moyenne des habitants du vieux-monde.

Les nombreuses planches qui illustrent le volume sont très curieuses (quelques-unes sont reproduites à la suite de cet article). Elles constituent beaucoup plus une confession hogarthienne qu'une démonstration pédagogique. La grande personnalité de leur auteur semble difficilement communicable, mais pour porter un jugement critique définitif, il faudrait avoir assisté à un de ses cours. Expérience certainement passionnante.





1. PECTORALIS MAJOR
2. DELTOID
3. BICEPS
4. BRACHIALIS
5. BRACHIORADIALIS
6. EXTENSOR CARPI RADIALIS LONGUS
7. EXTENSOR CARPI RADIALIS BREVIS
8. ABDUCTOR POLLICIS LONGUS
9. EXTENSOR POLLICIS BREVIS
10. INTEROSSEUS
11. ABDUCTOR POLLICIS BREVIS
12. FLEXOR CARPI RADIALIS
13. PALMARIS LONGUS
14. PRONATOR TERES
15. TRICEPS
16. RECTUS ABDOMINIS
17. EXTERNUS OBLIQUE
18. GLUTEUS MEDIUS
19. RECTUS FEMORIS
20. TENSOR FASCIAE LATAE
21. VASTUS EXTERNUS
22. GLUTEUS MAXIMUS
23. GASTROCNEMIUS
24. SOLEUS
25. PERONEUS LONGUS
26. TIBIALIS ANTERIOR
27. LATERAL MALLEOLUS
28. MEDIAL MALLEOLOUS
29. SOLEUS
30. GASTROCNEMIUS
31. GRACILIS
32. SARTORIUS
33. VASTUS INTERNUS
34. PATELLA
35. TIBIAL TUBEROSITY
36. ADDUCTOR LONGUS
37. PECTINEUS
38. UMBILICUS
39. SERRATUS ANTERIOR
40. LATISSIMUS DORSI
41. TERES MAJOR
42. EXTENSOR DIGITORUM
43. ANCONEUS
44. OMOHYOID
45. LEVATOR SCAPULAE
46. TRAPEZIUS
47. STERNOMASTOID

période respiratoire

période écorchée

Tarzan

par steve parisot

GESTES ET PLASTIQUE

Mon propos n'est pas de critiquer péjorativement quoi que ce soit de l'oeuvre de Hogarth que j'admire profondément. Il est naturel cependant que l'amateur passionné tende à l'analyse et à l'examen rigoureux.

Je suis d'ailleurs convaincu qu'aucune dépoétisation du mythe de Tarzan n'est possible : il y a dans les dessins d'Hogarth un onirisme certain qui échappe à toute dissection.

Francis Lacassin a révélé dans "Bizarre" l'aspect ésotérique du "Tarzan" de Hogarth. Il l'a de plus soumis à la psychanalyse.

Ces lignes concerneront seulement l'aspect physique de ce héros, sa physiognomonie et surtout la nature de ses gestes.

Il faut d'abord remarquer qu'une grande part des gestes du célèbre lord est constituée de rites. Les mouvements qui correspondent à une fonction précise et utile sont eux-mêmes souvent auréolés de rites.

Dans la première catégorie, celle des mouvements seulement rituels, sans utilité sur le plan purement pratique, on peut citer les attitudes triomphales et exacerbées qui suivent un combat, en particulier contre un animal, la pratique de la danse "Dum-dum" exécutée autour d'une expiatoire victime, les attitudes de tragédiens de la belle époque lorsque l'homme-singe harangue une foule, celles exagérément

abandonnées lors de son sommeil ou au cours d'une captivité.

Ces gestes ne sont pas critiquables quant à leur réalisme. Il ne peut exister de critères en ce domaine. On remarque néanmoins une grande analogie entre les attitudes statiques des personnages d'Hogarth et celles des athlètes des revues culturistes spécialisées. Hogarth a manifestement donné à son enfant une musculature de champion culturiste.

Tarzan et les personnages masculins qui l'entourent prennent volontiers les pauses des "Monsieur X" : la ressemblance entre les personnages de ces revues et les héros hogarthiens est souvent si manifeste qu'ils semblent presque décalqués.

Je signalerai que si Hogarth dessinait Tarzan actuellement, il le "musclerait" sans aucun doute différemment. La plastique des champions de concours a en effet évoluée. Ce domaine aussi a ses batailles d'Hernani.

Notre "Tarmanguani", parfois incroyablement musclé (slip léopard), présente certaines caractéristiques des athlètes "vieille vague" : sa taille, relativement large, possède des muscles "obliques" très développés, tels ceux des oeuvres de Polyclète ou de Praxitèle, modèle des "muscle-boys" de jadis. Les athlètes modernes s'inspirent plutôt du canon égyptien : Steve Reeves s'est fait le champion de cette tendance qu'il illustre lui-même parfaitement. Le Tarzan Hogarthien a des biceps bien développés mais, par contre, des triceps insignifiants, déséquilibre très fréquent chez les athlètes d'autrefois. Le torse de l'homme-singe n'a certes pas l'aspect triangulaire des culturistes modernes : sa taille est trop large, ses "grands dorseaux" dits "latisimus" insuffisamment allongés pour cela.

Tarzan jouit en revanche d'une musculature hypertrophiée et "écorchée" quand il se vêt d'un slip en léopard. Une musculature de ce style ne s'observe que chez des athlètes hyper-nerveux ou surentraînés. Hogarth aurait-il rêvé d'un Tarzan fébrile et morbide ?

Ce genre de physique est très éloigné de la conception d'Edgar -Rice Burroughs. Il imaginait l'homme-singe "grand, magnifiquement proportionné, musclé comme un Appollon plutôt que comme un Hercule" (Tarzan et la Cité de l'Or, page 8).

On remarque à ce propos un fait unique dans l'histoire des bandes dessinées : le héros subit une évolution physique et psychique qui ne doit rien à un changement de dessinateurs.

Burne Hogarth a en effet imaginé plusieurs personnages de "Tarzan" qui semblent s'être succédés d'une façon relative à la chronologie.

Les premiers "Tarzan" de Hogarth sont juvéniles et beaux, les derniers épuisés et burinés. Tarzan prend de l'âge en même temps que son créateur.

John Greystoke, euphorique et sain dans les premières histoires, s'aigrit peu à peu, et d'amer devient vite sadique.

L'ephèbe qui évoquait par la pureté de ses traits et la noblesse de sa personnalité, le "Prince Vaillant" de Foster, présentera quelques années plus tard un visage torturé et cruel, digne du Comte Dracula.

Son corps subit une évolution parallèle : Tarzan, dans les premières histoires, est un athlète appartenant à la

morphologie "respiratoire". Tel un nageur, il a une vaste poitrine, sa cage thoracique et son squelette sont souvent plus remarquables que ses muscles eux-mêmes.

Plus tard il deviendra du type "bilieux-nerveux", ses yeux seront maquillés de larges cernes et son visage émacié à l'extrême. Son corps, moins impressionnant par son gabarit, est par contre stupéfiant par le relief musculaire et le nervosisme exacerbé qu'il semble détenir.

Le slip qui ceint ses reins subit lui aussi cette évolution. Le slip blanc des débuts est remplacé par un autre en léopard, suggérant la cruauté des sectes secrètes des "hommes-léopards" africains. Son comportement est lui aussi bien différent. Il y a un abîme entre les attitudes statuesques de Tarzan quand il découvre la "cité de la mer" et la "cité du feu" et ses contorsions frénétiques quand il pénètre dans le repaire des "hommes fantômes" et de leur hystérique reine "N'ani".

Lord Greystoke est de moins en moins le seigneur de la jungle et de plus en plus son homme-singe, presque son "singe-garou".

Parmi les actes de Tarzan se situent en premier lieu les gestes qui correspondent à des déplacements : la course, les bonds, la nage, la varappe, l'ascension des arbres, les plongeons, l'équitation et même les randonnées à dos d'éléphant ou de dromadaire (Tarzan et le Tyran).

La plupart de ces représentations (évidemment ni l'éléphant, ni le dromadaire), sont le fruit de l'observation des photos d'actes sportifs...

AS THE TREE-MEN SAW THEIR INTENDED VICTIM LEAP INTO THE BRANCHES ABOVE THE HUT, THEY GAVE INSTANT CHASE, YELLING IN SAVAGE ANGER. STRAIGHT UP TARZAN SPED INTO THE THICK FOREST OF THE MIGHTY JUNGLE GIANTS.

Tarzan court dans le style des coureurs de cent mètres, parfois comme les coureurs des courses de relais qui démarrent en regardant en arrière pour saisir le bâton dit "relais". Chez Tarzan, ce mouvement de la tête peut être justifié par le désir possible de regarder un personnage ou une situation qu'il quitte.

De même Tarzan bondit au-dessus des obstacles ou d'un groupe d'ennemis (Tarzan et le petit roi) comme le fait, soit un coureur de course de haies, soit un champion de saut en hauteur bondissant en "rouleau ventral".

On peut s'étonner que les techniques du Lord de la Jungle soient celles des techniciens du sport "civilisé"; sans doute les aura-t-il redécouvert spontanément.

On ne trouve par contre aucune justification aux exercices de style que fait Tarzan quand il plonge; il fait alors du plongeon de concours, exécutant des mouvements sans utilité autre qu'esthétique. Tarzan désirerait-il éblouir ses ennemis ?

Quand il fuit, par exemple, le sinistre Molocar (Tarzan et la Cité du feu), il exécute un plongeon très stylé qui ne peut que ralentir sa fuite et l'exposer aux traits de ses ennemis. Sans doute désirait-il fausser compagnie à son tortionnaire avec panache... On doit admettre de la part de l'homme-singe, incontestables, un certain cabotinage, voire une certaine égolâtrie.

Dans certains cas, Burne Hogarth se trompe : on peut admettre que Tarzan ait le goût du geste spectaculaire, on ne peut cependant admettre qu'il nage le "crawl" sous l'eau, comme c'est le cas notamment dans "Tarzan et le petit roi". Chaque nageur sait qu'il est impossible de "crawler" sous l'eau. Le mouvement des bras empêcherait d'avancer. Son "crawl" en surface, par contre, est olympique.

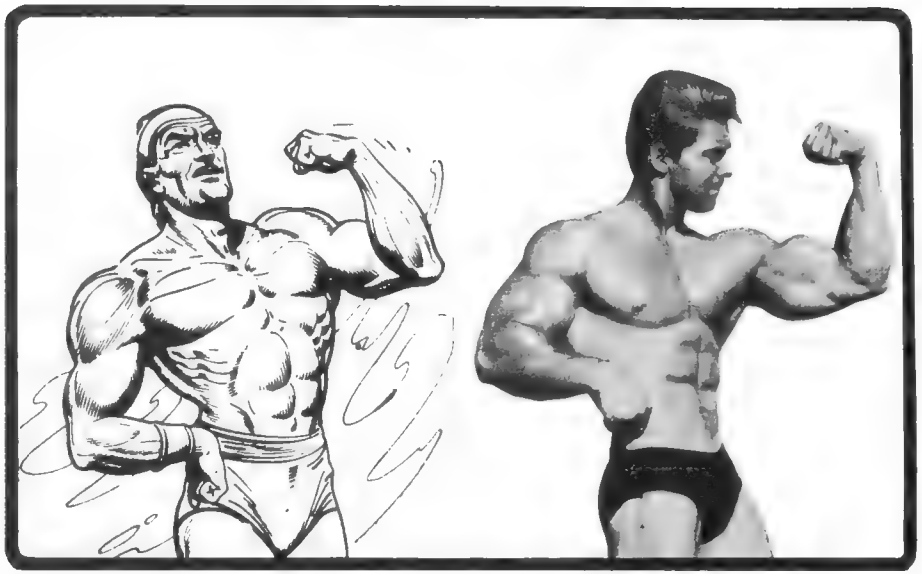
Après les déplacements, l'activité fondamentale du personnage est le combat. Généralement singulier, parfois collectif (Tarzan se transforme fréquemment en Général à la tête d'armées plébéiennes). Les combats de Tarzan lui permettent d'exalter son héroïsme.

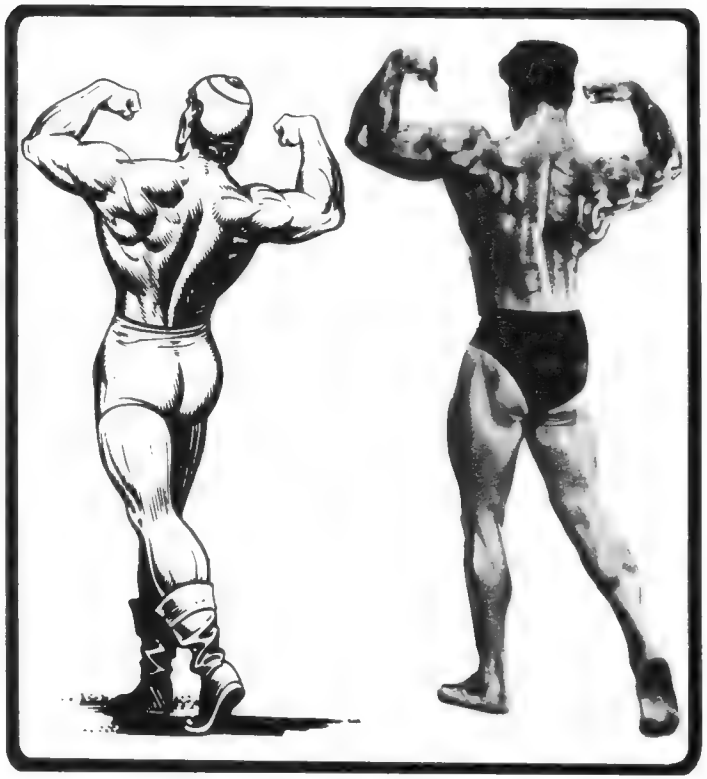
Accessoirement il affronte les animaux qui ne reconnaissent pas sa suprématie. Il n'existe pas de critères ni de techniques auxquelles on puisse rapprocher le style de Tarzan quand il combat les fauves à mains nues ou armé d'un poignard. Quand il affronte ses semblables, il les projette souvent au sol par des mouvements analogues à ceux du judo. Son judo est à vrai dire médiocre...

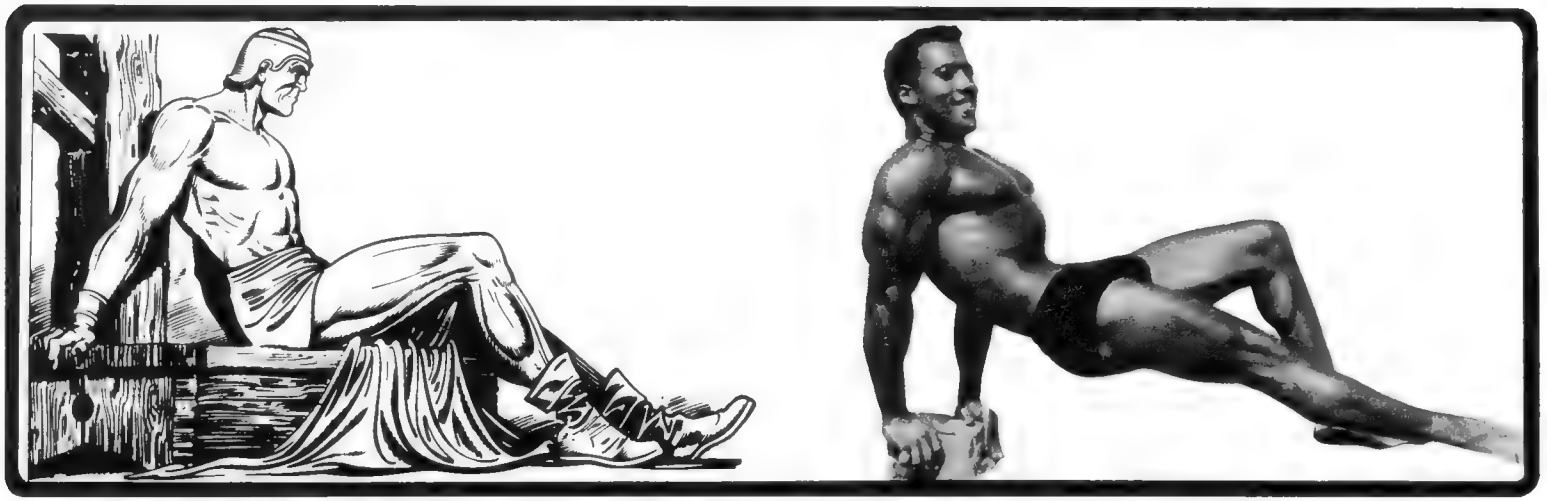
Lors de son duel avec Zoros (Tarzan l'invincible ou Spirou) il utilise un mouvement proche du "premier" et du "troisième d'épaule" de la méthode Kawaischi, exécuté de telle façon qu'il ne saurait être efficace en dehors du monde des bandes dessinées.

De même quand il frappe du poing, il se déséquilibre dangereusement : il serait assez facile pour ses adversaires de le faire tomber complètement.

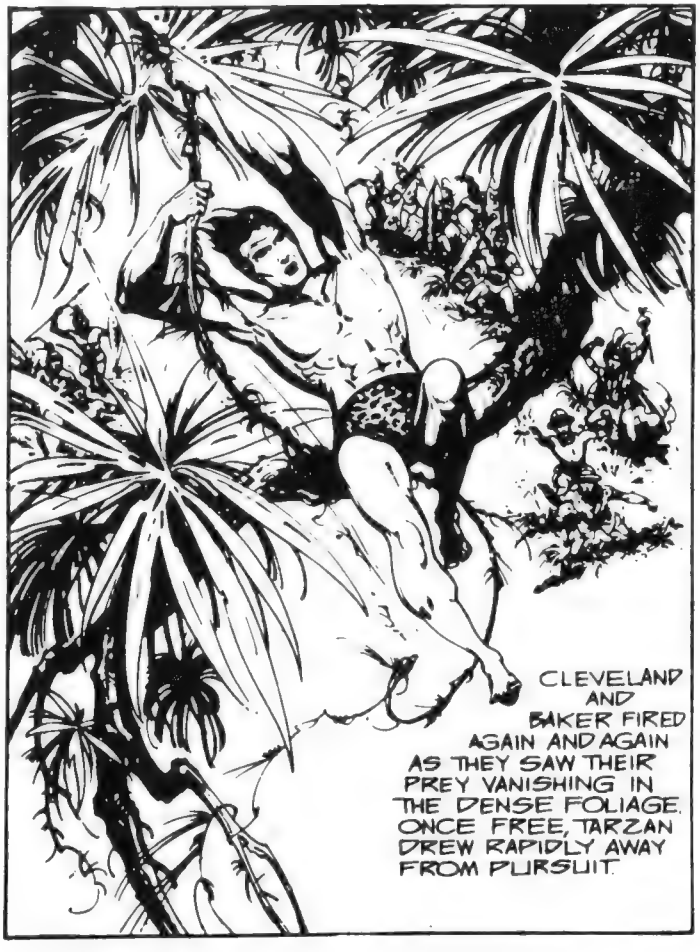
Hogarth semble priser particulièrement les gestes exécutés en déséquilibre total : le caractère pathétique de l'action en est accentué.







ESQUISSE ET EXECUTION


CLEVELAND AND BAKER FIRED AGAIN AND AGAIN AS THEY SAW THEIR PREY VANISHING IN THE DENSE FOLIAGE. ONCE FREE, TARZAN DREW RAPIDLY AWAY FROM PURSUIT

Dans des combats singuliers qui revêtent l'apparence d'un duel médiéval ou d'un combat de gladiateurs, Tarzan lance souvent une arme. Il jette dans ce cas son poignard ou bien une éventuelle épée (fin de Tarzan et le Tyran) de la même façon que les athlètes de stade lancent le poids ou le javelot.

En marge de ces quelques activités vitales, on peut contempler le roi de la forêt dans des attitudes de désespoir, de souffrance et de colère magnifiquement évoquées.

Burne Hogarth semble moins enclin à exprimer l'ironie ou la joie que John Greystoke pourrait éprouver. Tarzan est un sombre héros. Ses gestes sont presque tous dramatiques et présentent un caractère pathétique et sublimé. C'est sans doute pour ces qualités de pathétique et de merveilleux enfantin inespérément unies que je considère ce héros comme le plus attachant de la mythologie moderne et sous-estimée qu'est la "bande dessinée".

==========

TARZAN MYTHE TRIOMPHANT, MYTHE HUMILIÉ

Sous ce titre, notre Président Francis LACASSIN a consacré à Tarzan un numéro spécial de la revue "Bizarre" (100 pages et 128 illustrations) dans lequel il analyse l'altération et la transformation du mythe créé par Burroughs à travers 22 romans, 36 films et des milliers de bandes dessinées. Cette étude, la plus complète qui ait été jusqu'ici consacrée à un personnage de bande dessinée, est indispensable à tout amateur sérieux des Bandes Dessinées. On peut se la procurer auprès des librairies : Le Terrain Vague - 23-25 rue du Cherche-Midi. PARIS 6e
Le Minotaure - 2 rue des Beaux Arts. PARIS 6e
qui font l'envoi par correspondance. Prix : 15 francs, plus port.

La publication de cet ouvrage a provoqué en France et à l'étranger de nombreux compte-rendus dans la presse. Voici quelques opinions :

X... (PARIS-PRESSE du 1er Juin 1963)

"Jusqu'où n'iront pas les exégètes ! Ne voilà-t'il pas que l'un d'eux, M. Francis Lacassin, se met à décortiquer Tarzan, le mythe, le personnage d'Edgar Rice Burroughs. Et il nous en raconte de belles, avec comme documentation, tous les films, tous les livres, toutes les bandes dessinées du genre !

"Quand on saura que le Seigneur de la Jungle est également accusé de zoophilie, impuissance et misogynie, que Tarzan, comme tout prince charmant, tue allègrement dragons, hippocampes, mammouths et ptérodactyles, mais que lui, le pauvre, "s'enfuit devant la princesse", on se doutera du grand trouble que semblable ouvrage risque de jeter dans l'esprit des enfants-dévoreurs-de-comics".

Jacques GOIMARD (FICTION, Septembre 1963)

"Une étude très complète et très documentée (...) et intitulée"Tarzan mythe triomphant, mythe humilié". Le mythe triomphant, c'est le personnage de de Tarzan, ainsi que les décors et les aventures qui lui sont attachés, tels qu'ils ressortent des 22 romans consacrés par Burroughs à son personnage; le mythe humilié, c'est la métamorphose du héros et de son univers sous l'effet des innombrables adaptations (films, B.D. et même numéros de music-hall !). Sur ce double thème, Lacassin a construit un développement passionnant à plus d'un titre, et qui est bien près d'épuiser le sujet".

X... (LA TRIBUNE DE LAUSANNE, 16 Juin 1963)

"Le créateur de Tarzan avait peut-être un subconscient encombré, mais l'auteur de ces lignes doit bien être à égalité avec lui."

Jacques SICLIER (TELERAMA, 25 Août 1963)

"L'une des qualités de cette étude, en dehors de son remarquable travail d'érudition, est d'ailleurs de faire revivre pas mal de souvenirs auxquels seront sensibles ceux qui ont atteint l'édolescence en 1940 et qui lisaient les hebdomadaires Junior et l'As ou les albums Hachette".

WATCHING TARZAN SLYLY, CHAKA POURED GLOWING COALS OVER THE BOWL OF HERBS AND BLEW THEM UNTIL THEY BEGAN TO SMOULDER. AS TARZAN BREATHED THE FRAGRANT VAPORS, HE FOUND IT PLEASANT AND SOOTHING, AND NODDED DROWSILY. PRESENTLY CHAKA DISCARDED THE INCRIMINATING BOWL.
HOGARTH 2/19

Tarzan

beaucoup trop beau pour être honnête

par michel caen

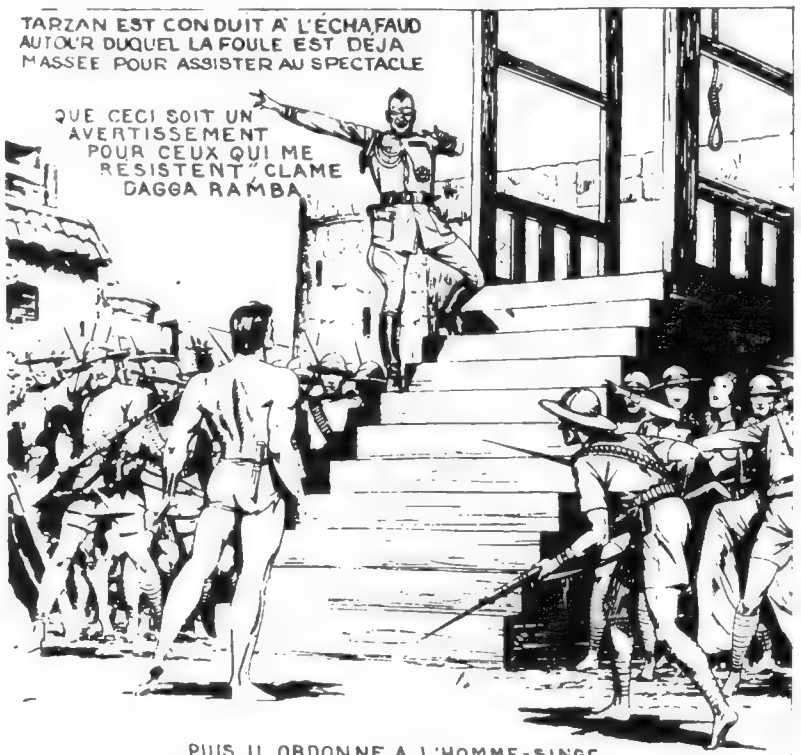
"Tandis qu'un crayon pris de passion fouille et caresse la chair du dieu nu avec une complaisance non dissimulée ..."

Francis LACASSIN.

Au risque de déranger certains amateurs, je me vois dans l'obligation d'entamer dans ce numéro une étude qui ne se voudrait pas polémique mais qui risque fort de le devenir, tant les préjugés ont la vie dure.

Rappelons donc certains faits essentiels : les B.D. sont peut-être destinées aux enfants - quoique cela reste à démontrer - mais ne l'oublions pas, sont dessinées par des adultes. Faudrait-il donc admettre que la bande dessinée possède le privilège unique de ne pas refléter les préoccupations artistiques, éthiques ou sexuelles (entre autre) de ses créateurs. Il est bien évident que SCARLET EMPRESS trahit les inspirations sexuelles de Von Sternberg comme Un Bon Petit Diable, Alice au Pays des Merveilles ou Feuilles d'Herbe révèlent, ni plus ni moins que les 120 Journées de Sodome, la vie intime de leurs auteurs.

Pourquoi donc Tarzan dont la thématique se prête trop facilement, pourrait-on-dire, aux débordements lyriques, échapperait-il à la règle ? Cela posé, il est bien entendu que la psycho-pathologie de Tarzan se réduit à une psychanalyse de ses illustrateurs ou scénaristes et puis, sans doute par la même occasion, jette quelques lueurs sur ses admirateurs. Nous ne glanerons que peu d'éléments à la lecture de Hal Foster, sinon que Tarzan s'y présente comme un adolescent tout à la fois sportif et doucereux dont le port de tête, la musculature et la finesse toute féminine évoque sans mal le Prince Vaillant du même auteur. Par contre, les éléments troubles abondent dans l'oeuvre de Hogarth. A noter d'ailleurs que le graphisme de celui-ci subit une évolution notable où il est possible de distinguer nettement trois périodes correspondant à des degrés de liberté croissante de l'auteur. L'imitation de Foster puis l'athlète vigoureux des premières


TARZAN EST CONDUIT A L'ÉCHAFAUD AUTOUR DUQUEL LA FOULE EST DEJA MASSEE POUR ASSISTER AU SPECTACLE
QUE CECI SOIT UN AVERTISSEMENT POUR CEUX QUI ME RESISTENT" CLAME DAGGA RAMBA
PUIS IL ORDONNE A L'HOMME-SINGE DE GRAVIR LES MARCHES DE L'ÉCHAFAUD.

bandes - dans lesquelles Hogarth va jusqu'à amplifier démesurément la ceinture scapulaire au détriment de l'harmonie physique - se transforme peu à peu en un personnage au charme inquiétant dont les longs cheveux retombent sur la nuque en boucles savantes. La musculature de Tarzan se transforme, s'affine tout en gardant ce caractère extrêmement précis qui confine au maniérisme et le présente parfois comme un véritable écorché vivant. Cette frénésie du détail musculaire qui rend sensible, avec un art prodigieux, la tension de chaque fibre (comme un instantané stoppant toute action au millième de seconde) s'accompagne d'une recherche "vestimentaire" de plus en plus sophistiquée, à la limite du fétichisme, où le slip léopard moule de plus en plus les formes du "Dieu nu", où les lambeaux apparaissent sur cet unique vêtement, devenu parure, que Hogarth escamote parfois grâce à un jeu d'ombres habilement pervers. Ce Tarzan dont la perfection physique n'est pas sans suggérer certaines vénérations païennes, c'est-à-dire issues d'Eros, ne délaisse maintenant ses exploits sanglants où tout le corps participe si évidemment à l'effort, que pour l'abandon quelque peu hédoniste, le repos alangui proche des lassitudes d'après l'amour.

Paradoxalement, alors que le corps devient celui du Surmâle, le visage se féminise, la lèvre devient sensuelle - mais reste vigoureuse à l'inverse du Tarzan de Rubimor, dont le charme veule s'apparente à celui de certaines"idoles" - les joues se creusent comme celles de l'héroïne du Portrait Ovale et les yeux, sous les sourcils trop arqués, s'agrandissent, se cernent de khôl et dévorent le visage. Il est d'autant plus facile d'épiloguer sur l'ambiguïté du personnage qui refuse avec une constance désarmante les offres de riches princesses, terriblement masculines comme se plaît à les imaginer Hogarth, empressées de partager leur empire pour une nuit d'amour. Quoi d'étonnant s'il préfère les joies viriles (?) du corps à corps sanglant avec d'élégants félins issus de la Guerre du Feu où, pourquoi pas, de vigoureux indigènes ? Ces luttes s'apparentent fort bien aux combats érotiques, laissent Tarzan dans un état de béatitude succédant au cri de victoire et au martèlement de la poitrine trop évidemment sexualisés pour que je m'y attarde. Hogarth lui donne même à combattre un poulpe maldororien dont la signification n'échappe à personne. Il reste encore à dire que Hogarth a - consciemment ? - peuplé l'univers de son héros de symboles transparents : escaliers monumentaux que l'on ne peut gravir ou qui mènent à la potence, lourdes chaînes, éruptions volcaniques comme les entrelacs frénétiquement spiralés des crépuscules où les lignes de force jaillissant sous les pieds de Tarzan qui ravissent par leur outrance lyrique. Hogarth se plaît encore à opposer la nudité du Seigneur de la Jungle à une végétation trop riche ou au faisceau des baïonnettes.

Peut-être faut-il ajouter que les bandes dessinées par Hogarth présentent la particularité de montrer excessivement souvent le héros de dos, phénomène plus que rare à ma connaissance (un examen attentif démontre que de très nombreuses planches comportent une majorité de vues dorsales). Je tiens à préciser, pour préparer ma défense, qu'une étude statistique entreprise par moi lors d'une récente et obligatoire expérience de vie communautaire, m'a permis de constater que cette interprétation - perverse - de la séduction exercée par Tarzan semble évidente à 29 % des personnes interrogées, très acceptable à 46 % et fantaisiste à seulement 25 %. Résultat appréciable puisque l'expérience portait sur plusieurs centaines d'hommes de 19 à 27 ans issus de tous milieux sociaux et intellectuels.

La sexualité de Tarzan tel que le voit Hogarth est donc essentiellement celle d'un solitaire, puisque Jane n'apparaît à ma connaissance qu'une seule fois dans les séries dessinées par cet illustrateur. Le Lord de la Jungle vit donc seul, adoré de peuplades primitives, essentiellement mêles à l'exclusion de reines farouches et de grandes prêtresses. Son activité se partage assez équitablement entre une certaine agressivité sadique qui n'exclut pas pour autant le masochisme et un narcissisme de bon aloi fortement teinté d'homosexualité amphigène. A la limite on peut également, malgré ces évidents complexes d'impuissance, le soupçonner d'une zoophilie des plus actives.

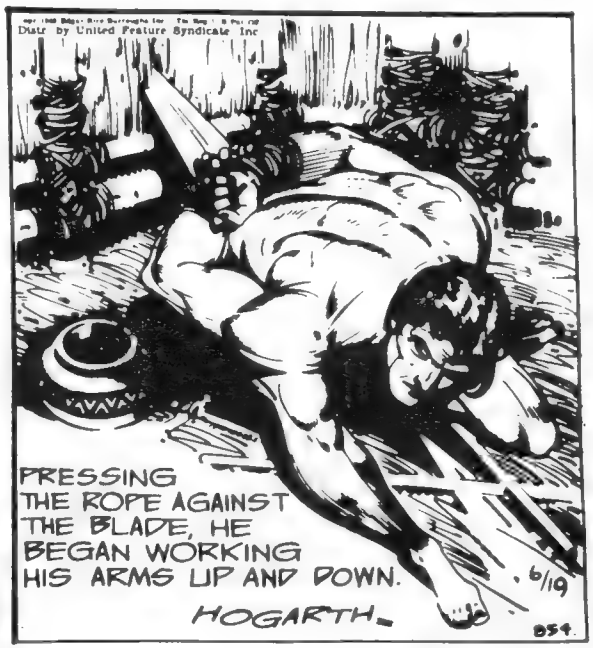
"CHAKA LIES!" MABULI THUNDERED. "CATCH TARZAN AND SACRIFICE HIM! BUT NO DAGOMBA WILL REPLACE HIM!"
"MABULI SAYS I LIE," CHAKA SCREAMED. "LET THE SERPENT GOD DECIDE!"
"LET MABULI TAKE THE TEST!"
HOGARTH
4-30

THE APE-MAN'S STRONG TEETH BURIED THEMSELVES IN THE LION'S NECK, MIGHTY ARMS ENCIRCLED THE SAVAGE THROAT, AND SINEWY LEGS MOVED TO GRIP THE GAUNT BELLY.

L'INTERVENTION DU SINGE, LES CRIS DE LA TRIBU, ONT ENFIN ÉVEILLÉ TARZAN QUI SE SOULÈVE LENTEMENT.
Distr. by United Feature Syndicate, Inc.

DANS SA CELLULE, LE SEIGNEUR DE LA JUNGLE AUX NERFS

CLAMPING HIS TEETH ABOUT THE HAFT OF ONE, HE REVERSED THE SPEAR SO THAT THE BLADE RESTED ON THE FLOOR.


Distr by United Feature Syndicate Inc
PRESSING THE ROPE AGAINST THE BLADE, HE BEGAN WORKING HIS ARMS UP AND DOWN.
6/19
HOGARTH

THE SPEAR-BLADE WAS DULL, BUT TARZAN PERSISTED, AND PRESENTLY HE FELT THE ROPE GIVE.

Je crois pouvoir affirmer que je n'aime pas Tarzan à cause de ce message sexuel, mais que la présence de cette composante dans les stimuli esthétiques ou émotionnels qu'occasionnent la lecture de Hogarth me semble un enrichissement appréciable puisqu'il n'est pas inutile de pouvoir appréhender une oeuvre à de multiples niveaux. Si je me suis attardé particulièrement sur l'aspect sexuel, c'est que son évidence ne me semblait pas justifier le mutisme qui l'entoure. De là à interdire Tarzan à la jeunesse il n'y a qu'un pas allègrement franchi. Conseillons donc aux censeurs qui coupèrent avec une étonnante perversité une des rares images de Tarzan embrassant une femme (!) d'interdire également à nos chérubins (qu'un docteur autrichien qualifiait de "pervers polymorphes") la lecture de la comtesse de Ségur, des frères Grimm, de Pérault, du journal paternel, la vision des actualités ou des "cartoons" de Tex Avery et puis aussi, pourquoi pas, la simple promenade dans la rue...

Michel CAEN.

Rappelons que M.Caen, co-rédacteur en chef à "Midi-Minuit Fantastique" - en compagnie de J.-C.Romer - est l'animateur d'un nouveau groupe d'études :
"Psychopathologie des Bandes Dessinées".

Lors de notre dernière Assemblée Générale, la librairie Le Minotaure n'avait pu fournir à un certain nombre de participants, l'ouvrage : "I Fumetti" de Carlo della Corte . Elle les informe qu'elle est désormais en mesure de le leur procurer.

Ecrire : 2, rue des Beaux-Arts - PARIS 6e, et joindre à la commande la somme de 8 F. en mandat-lettre, chèque bancaire, ou chèque de virement postal.

pierre strinati

les animaux vus par hogarth

Il n'y a guère de place chez Hogarth pour les animaux fantastiques. Dans son Afrique pas de dragons, ni d'animaux du secondaire ou du tertiaire comme sur Mongo.

L'étrange et le fantastique se trouvent chez les anthropomorphes : hommes-singes, pygmées, "grosses-têtes", amazones ...

Cela ne veut cependant pas dire que tout est sage et normal dans le bestiaire de Hogarth.

Il y a peu à dire en ce qui concerne les invertébrés et les vertébrés inférieurs : les poulpes, les requins, les crocodiles sont assez conformes aux modèles vivants; Hogarth n'hésite cependant jamais à faire tout son possible pour qu'ils soient féroces et le paraissent. Il y a également peu à dire des oiseaux.

En revanche, les mammifères et plus particulièrement les Félidés subissent de très nettes mutations de la part de Hogarth. Le mufle de ceux-ci est très généralement modifié dans un sens anthropomorphique : la forme et l'expression des yeux sont nettement humaines. La tête et le nez sont allongés; les poils sont rares. Tout ceci concourt à transformer les mufles en visages, mais pas en n'importe quels visages. En effet, la seule expression que l'on y trouve est la froide cruauté.

Un léger élément fantastique est constitué par l'apparition d'un lion tacheté*. Mais les lions tachetés existent peut-être réellement. Cette variété de pelage appartient au domaine des bêtes ignorées étudiées par Bernard Heuvelmans. (cf. B.Heuvelmans, "Sur la Piste des Bêtes Ignorées" - Tome II, pp. 157 et ss.).

Si l'on fait l'inventaire de la faune de l'Afrique de Hogarth, on constate évidemment des invraisemblances. Mais ce n'est ni la première ni la dernière fois que l'on trouve des tigres sur le continent africain, dans une oeuvre de fiction.

Lions tachetés et tigres permettent à Hogarth de renouveler ses dessins de fauves et de multiplier leurs bonds quasi-humains qui font un contrepoint aux sauts de Tarzan.

En résumé, on peut dire que le bestiaire de Hogarth tel qu'il apparaît dans "Tarzan" est réaliste en comparaison des bestiaires de Flash Gordon ou de Princesse Thanit. Le fantastique, lorsqu'il apparaît chez Hogarth, est généralement de nature esthétique et il contribue à accentuer la personnalité de ce grand dessinateur.

---

* Voir une des illustrations accompagnant l'article de Michel Caën : "Tarzan, trop beau pour être honnête".

Tarzan
by EDGAR RICE BURROUGHS
TARZAN'S VICTORY
WITH DEMONIAC FURY, GORU-BONGARA TUGGED AND TORE AT THE RESTRAINING BONDS SUDDENLY THEY SNAPPED. THE MONSTER WAS FREE! AHEAD THE APE-MAN STOOD POISED THE GREAT SPEAR HELD BRACED FOR THE NEXT ASSAULT. NOW HE KNEW HE MUST NOT FAIL - OR ALL WOULD BE LOST.
THEN THE MONSTER CAME AT HIM!
NEARBY, IN ANOTHER QUARTER OF THE JUNGLE, A STRANGE SCOUTING PARTY, MOUNTED ON HORSEBACK, RODE LEISURELY THROUGH THE FOREST AS THEY CROSSED A CLEARING----
THE LEADER SUDDENLY REINED UP HIS MOUNT "HALT!" HE CRIED.
BEFORE THEM A STRANGE AND TERRIFYING DRAMA WAS BEING ENACTED. A LONE, NAKED FIGURE ARMED WITH A LONG, STOUT SPEAR----
--STOOD RESOLUTE AND FEARLESS IN THE PATH OF AN IMMENSE AND POWERFUL BEAST.
A CRY WENT UP FROM THE LEADER OF THE SCOUTS. "NO, MY MEN - RESCUE THE BRAVE ONE!" HE CRIED. "CHARGE!"
BEYOND, GORU-BONGARA BORE DOWN UPON THE JUNGLE LORD LIKE A PRIMITIVE JUGGERNAUT. WITH ONE GREAT STRIDE THE REPTILE LEAPED--AND CAME DOWN WITH A SUDDEN SHOCK ON TARZAN'S SPEAR!
HOGARTH
-NEXT WEEK- KURDU THE TARTAR
Copr. 1945 by United Feature Syndicate, Inc.
Tm. Reg. U. S. Pat. Off.—All rights reserved

Une des rares planches d'Hogarth montrant Tarzan aux prises avec un monstre préhistorique, assimilable à un tyrannosaure.

un cousin de Tarzan

par HENRI VIELLE

Du 2 Décembre 1945 (planche n° 769) au 3 Août 1947 (planche 856), la planche dominicale de Tarzan, habituellement dessinée par Burne Hogarth, fut exécutée par un inconnu qui signait Rubimor (On sait qu'il s'agissait en réalité de Ruben Moreyra, à qui nous devons depuis de nombreux récits publiés par la National Comics). Le 10 Août 1947 (planche 857) Hogarth reprenait Tarzan.

Hogarth conçut le personnage de Drago pour répondre à un désir du "New York Post" qui voulait publier une bande sur l'Amérique du Sud. Drago parut en France dans "Coq Hardi" du 24 Avril 1947 (n° 57) au 15 Avril 1948 (n° 108), sous la forme d'une planche de 4 bandes divisées en 3. Les planches parues portent comme copyright "New York Post corporation" (aujourd'hui Hall Syndicate) et les dates de parution aux Etats-Unis du 4 Novembre 1945 au 8 Décembre 1946. Il manque dans "Coq Hardi" la planche du 13 Janvier 1946 entre les numéros 66 et 67 et les planches du 27 Janvier 1946 au 24 Février 1946 (soit 5 planches) entre les numéros 67 et 68. Par ailleurs, la planche du 3 Mars 1946 (n° 68) ne comprend que 3 bandes. Outre ces évidentes coupures, de nombreuses retouches sont visibles sur les épaules, auparavant nues, des femmes. De plus, sur la dernière planche, (n° 108) on peut remarquer que les révolvers ont été effacés. L'adaptation française était due, rappelons-le, à Marijac.

On peut diviser, en gros, l'ensemble de ces planches en 2 épisodes et un épilogue.

<u>1er épisode</u> : planches du 4 Novembre 1945 au 25 Août 1946 (n° 57 à 93 de "Coq Hardi").

Drago est le fils d'un riche ranchero, Don Rodrigo, qui vit dans une somptueuse hacienda, "Del Ombu". Il découvre que son père trame de sinistres projets avec une aventurière réputée, Donna La Tosca. Le drame éclate lorsque Drago

TANT PIS, IL FAUT TENTER NOTRE CHANCE ! VOUS, OCCUPEZ-VOUS D'ATTACHER LA SENTINELLE QUI EST LÀ. MAINTENANT, VOICI MON PLAN : PENDANT QUE JE TRAVERSE LA PLATEFORME VOUS ME PROTÉGEZ DE VOTRE FUSIL ET DÈS QUE J'AURAI INSTALLÉ LA CHARGE DE DYNAMITE, JE VOUS FAIS SIGNE D'APPUYER SUR LE DÉTONATEUR.

AU MÊME MOMENT CHRISTIANA APPARAIT AU HAUT DE L'ESCALIER DU GRAND HALL DE DEL OMBU DRAGO S'ARRÊTE DE DANSER...
CHRISTIANA !

SMASH!
5-10-46

VITE, CHRISTIANA, J'AI L'IDOLE ! FILONS PAR L'ESCALIER DE SERVICE DÉPÊCHONS NOUS AVANT QU'ILS NE REPRENNENT LEURS ESPRITS... DES CHEVAUX NOUS ATTENDENT.... VITE !

TANDIS QUE DRAGO ET CHRISTIANA COURENT VERS LES ECURIES.....
CRACK ! CRACK !
ILS NOUS TIRENT DES SUS....

prend le parti de Christiana O'Day, fille du chef de chantier de Rodrigo, lequel construit dans un faux observatoire une arme nucléaire terrible pour le compte du Baron Zodiac, nazi échappé à la défaite du Reich. Finalement, Zodiac, se croyant trahi par Rodrigo, le tue. Drago fait sauter le faux observatoire mais Zodiac réussit à s'enfuir à bord de son hélicoptère.

2ème épisode : planches du 1er Septembre 1946 au 10 Novembre 1946 (n° 94 à 104 de "Coq Hardi").

Excédés par les brimades de Rodrigo, les rancheros voisins de Del Ombu, conduits par la belle Flamingo, s'en prennent à son fils Drago qu'ils accusent d'empoisonner leurs bêtes. Drago se heurte au vrai coupable, César, qui travaillait pour son père. Ce dernier tue le père de Flamingo et accuse Drago du crime. Caché sous le déguisement d'un gaucho masqué, la "Panthère", Drago réussit à se justifier et à confondre le vrai meurtrier. Mais il décide d'abandonner Del Ombu avec son fidèle Tabasco.

Epilogue : planches du 17 Novembre 1946 au 8 Décembre 1946 (n° 94 à 104 de "Coq Hardi").

Désireux de s'éloigner le plus possible de Del Ombu, Drago gagne la forêt vierge avec Tabasco. Ils y retrouvent le sous-marin du Baron Zodiac qui a fait prisonniers O'Day et Christiana. Drago sauve celle-ci au moment où elle allait être abattue par Hass Hassein, l'homme de main de Zodiac. O'Day se sacrifie en faisant sauter le sous-marin du Baron qui meurt avec lui.

Drago, Christiana et Tabasco retournent à Del Ombu.

La trop courte période de parution de Drago (à peine plus d'un an) ne permet pas de s'y attarder bien longuement. D'ailleurs, nous l'avons vu, la version publiée en France n'est pas complète. De plus, il est visible que la bande a été interrompue assez brusquement. Le 2ème épisode tourne court et "l'épilogue" est visiblement destiné à terminer rapidement l'histoire sur un "happy end". Pourtant, l'ensemble des planches parues en France est d'une grande beauté. Comme on pouvait s'y attendre, elles rappellent beaucoup Tarzan. Mais par bien des aspects, elles apportent également des éléments originaux dans l'oeuvre de Hogarth, ceci étant dû essentiellement au changement du cadre de l'action.

C'est ce cadre qui constitue ici un élément essentiel qui fera d'abord l'objet de notre étude, et il nous a paru utile de nous référer en premier lieu à un avis autorisé, celui d'un expert Argentin de la bande dessinée, M. Enrique Lipszye, qui écrit dans son ouvrage "El Dibujo" (1955) :

"Logiquement, on ne peut rien reprocher au dessin de Hogarth, puisqu'il est extraordinaire. Mais ici nous allons critiquer l'ambiance de carnaval qu'il a donné à un thème qui a rapport à l'Amérique du Sud. Il a falsifié - peut-on presque dire - tous les vêtements, coutumes, détails, plantes et par surcroît les éléments qui constituent l'ambiance. Peut-être aux Etats-Unis ne s'est-on pas rendu compte de cette supercherie, mais ici il est très mal tombé".

Critique bien sévère, surtout lorsque l'on sait que Hogarth avait effectué de longues et patientes recherches sur l'Amérique du Sud avant d'entreprendre Drago. Peut-être nous répondrait-il que l'Argentine est vue en artiste et

DRAGO
BY - HOGARTH -
FROM HIS VANTAGE POINT ABOVE THE RIVER, DRAGO IS ASTOUNDED TO SEE THE OBJECT OF RODRIGO'S ERRAND...A SUBMARINE!
SO THAT'S IT! RENDEZVOUS WITH A PACK OF SALT-WATER RATS...SWASTIKA-STYLE, OR I MISS MY GUESS! THERE GOES A SIGNAL...THEY'RE BREAKING OUT A RAFT!
YOU ARE ON TIME...THAT IS GOOD! HIS EXCELLENCY BARON ZODIAC IS EXPECTING YOU. THE ORDERS, I PRESUME, HAVE BEEN CARRIED OUT?
IF YOU MEAN DID I BRING THE PLANS, OF COURSE I HAVE! DO YOU TAKE ME FOR A FOOL?
AH...SO? WE RESPECT EFFICIENCY. YOU WILL PLEASE TO ASCEND THE CONNING TOWER.....
I'VE GOT TO GET OVER THERE AND TAKE A PEEK INTO THAT PIG-BOAT!
STRIPPING TO THE WAIST, DRAGO TIES HIS CLOTHES TO DIABLO'S SADDLE, AND.....
...POT-LUCK FOR AN UNINVITED GUEST!
THAT'S A BREAK! THE DECK'S DESERTED!
PARDON, EXCELLENCY! THE VISITORS...WE AWAIT YOUR COMMANDS!
DON RODRIGO? AND THESE ARE YOUR AIDES. YOU HAVE BROUGHT THE PLANS.... YES? YOU WILL PLEASE TO GIVE THEM TO ME!
THAT SPOOL... IT WAS ALL THE IDOL CONTAINED!
SO...I HAVE TRAVELED GREAT DISTANCES...AND NOW AT LAST TO HAVE IT! I AM WEARY WITH WAITING! HASS-ASSEIN! PUT IT ON THE MACHINE!
EXCELLENCY! THE SPOOL.... THIS NOISE... THERE IS SOMETHING WRONG!
ACH! IF YOUR WITS MATCHED ONLY HALF YOUR BULK! TURN UP THE SPEED CONTROL, HASS-ASSEIN!
Z-Z-Z-Z-Z-Z
SUDDENLY...THE WIRE RECORDER BLARES OUT-
LA CUCARACHA
LA CUCARACHA
SO....DON RODRIGO! FOR THIS I HAVE WAITED....FOR THIS MUSICAL COCKROACH! YOU CHOOSE TO JOKE....WITH BARON ZODIAC.... YES?

que l'artiste se doit d'interpréter la réalité. Toujours est-il que si les falsifications reprochées par M. Lipszyc ne nous sont pas toutes évidentes, nous pouvons quand même nous étonner d'une végétation qui nous rappelle trop souvent la jungle africaine où évoluait Tarzan.

Car c'est ici que nous sentons plus particulièrement l'ombre de Tarzan, impression encore accrue par la ressemblance de Drago avec le héros de Burroughs; dès que Drago tombe la chemise, la puissante musculature de Tarzan apparaît et souvent bien malin celui qui, non averti, ne s'y méprendrait pas. Drago ressemble à Tarzan non seulement par son physique puissant mais par ses attitudes, ses gestes, son comportement général. Comme Tarzan, Drago est une sorte de surhomme à qui rien ne résiste, qui abat son adversaire d'un unique coup de poing et fonce tête baissée à travers la mitraille sans recevoir la moindre égratignure. De Tarzan, Drago a également la fierté, l'esprit de décision et souvent la violence.

Sa personnalité attire cependant une autre remarque : comme le père de Drago est une crapule, on se hâte de nous expliquer qu'il tient ses bonnes dispositions de sa mère qui était Américaine. Il faut noter que les Américains ont le beau rôle dans "Drago" : l'héroïne est Américaine et son père tient également l'un des rares rôles sympathiques de l'histoire.Côté Sud-Américain, les seuls personnages sympathiques sont Tabasco et Flamingo. Peut-être, si la bande s'était poursuivie, nous aurait-elle donné un meilleur visage des Argentins, mais dans l'état actuel, "Drago" a un peu l'allure d'une série de propagande en faveur du "bon" Américain qui vient rétablir l'ordre à l'étranger pour le plus grand bien de tous. Bien sûr, il ne faut tout de même pas oublier le sinistre Baron Zodiac et son tueur à gages qui, eux, sont plutôt des personnages d'opérette que des caractères réels.

La différence essentielle entre "Tarzan" et "Drago" se situe sur le plan du décor et des costumes, ces éléments qui font justement l'objet des critiques de M. Lipszye. Les vêtements des gauchos ne sont peutêtre pas authentiques mais ils sont essentiellement le prétexte à souligner les gestes amples des personnages ou à de spectaculaires "effets de cape". On peut en particulier remarquer la séquence du bal masqué au début où les chevauchées de la "panthère" dans la deuxième partie. Les robes des femmes sont particulièrement décoratives.

Le décor est plus travaillé que celui de "Tarzan" auquel nous étions habitués : jungles et forêts nocturnes dont Hogarth fait ressortir à plaisir les ombres et les lumières, les reflets inquiétants, les silhouettes sinistres. Les scènes de nuit sont particulièrement nombreuses et il y apparaît des éléments inhabituels à l'oeuvre de Hogarth, les automobiles par exemple. On y trouve également, bien sûr, nombre de ses sujets habituels et en particulier quelques objets qui semblent lui être particulièrement chers : l'avion et surtout le sous-marin.

Dans ce climat nocturne, le personnage de Zodiac apparaît tel un fantôme, sinistre, inquiétant, drapé dans une longue cape. On ne voit jamais son visage mais seulement une tache obscure au milieu de laquelle brillent un monocle et un long fume-cigarettes.

"Drago" fut interrompu parce que la direction du "New-York Post" craignait qu'il fasse double emploi avec "Bruce Gentry", la bande de Ray Bailey dont l'action était également située en Amérique du Sud et que publiait aussi ce quotidien. En conclusion, doit-on tenir "Drago" pour une oeuvre importante ? C'est douteux si l'on considère uniquement le temps très court de sa parution et son influence pratiquement nulle sur le développement de la bande dessinée en général. Son importance est cependant non négligeable dans le cadre de l'oeuvre de Hogarth car elle lui a permis de nous révéler quelques facettes inconnues de son talent et probablement de sa personnalité.

Henri VIELLE.

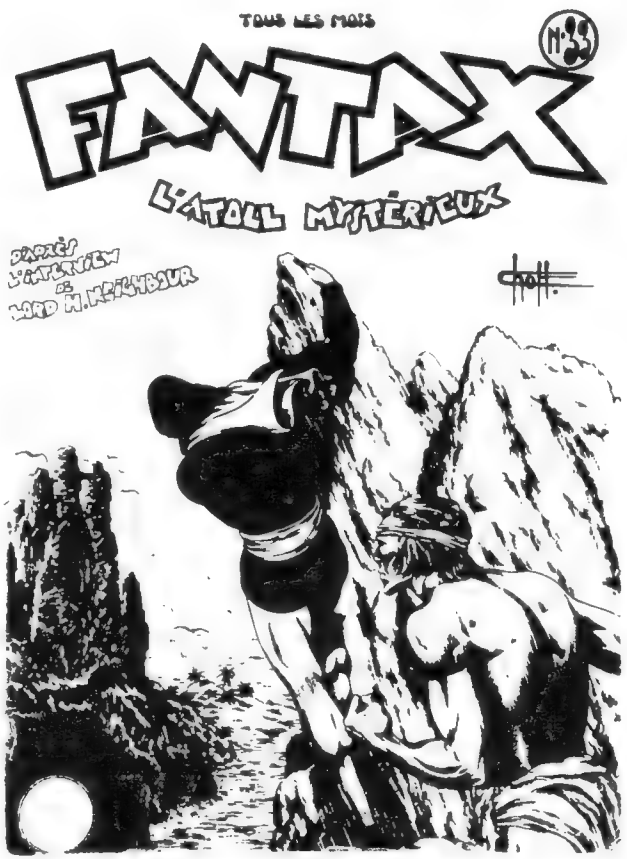
"l'influence" de hogarth sur le dessin francais

dossier réuni par FRANCIS LACASSIN et STEVE PARISOT *

L'influence de Hogarth est indéniable, sur les dessinateurs français de l'après-guerre, et pas seulement sur ceux dont le crayon s'est limité à l'exploration de l'Afrique. Ainsi se retrouvent ici et là une certaine exaspération du mouvement – qu'elle affecte les êtres ou le décor –, un penchant pour les positions de déséquilibre du héros, ou contraire pour ses attitudes nonchalantes et sereines, qu'elles soient cadrées de dos, en amorce ou encore cernées dans un gros plan exagérément dramatique.

Il est dans l'ordre des choses d'exprimer dans sa propre oeuvre les influences reçues; c'est à partir d'elles que se développent parfois une personnalité entièrement nouvelle. Frank Robbins, Alfred Andriola doivent beaucoup à leur collaboration avec Milton Caniff, et dans ses débuts, Bob Kane eut du mal à se défendre contre son admiration pour Chester Gould.

Mais il arrive parfois que cette influence tourne à l'obsession et engendre la paresse intellectuelle et son fils dévoyé, le plagiat. Le présent florilège ne prétend pas à l'exhaustivité : nous nous sommes limités à quelques cas choisis comme les plus significatifs parmi des dizaines d'autres. Que Hogarth veuille bien considérer cette modeste anthologie comme un témoignage de la fascination qu'exerce jusqu'en Europe, son grand talent.



L'HOMME-SINGE ESCALADE UNE HAUTE MURAILLE DE ROCHERS OÙ IL DEMEURE LONGTEMPS, ÉTUDIANT LE PLAN DU FORT. CE N'EST QU'APRÈS AVOIR GRAVÉ CHAQUE DÉTAILS DANS SA MÉMOIRE, QU'IL SE MET A LA RECHERCHE DE KAMUR.

FANTAX Nº31

YAK Nº4

ALORS YAK, A LA SURPRISE ET A LA COLÈRE GÉNÉRALE LACHA SA VICTIME ET DÉFIA MERA: «-JE NE TUE JAMAIS PERSONNE ! JE NE ME DÉFENDS QUE LORSQU'ON M'ATTAQUE ! ATARXÈS A COMBATTU ! IL A DROIT A LA VIE !..

FANTAX Nº19

FANTAX Nº3

C'EST ALORS, QU'INTRIGUÉ, UN DES BANDITS MIS LÀ PAR ALCAPY POUR S'ASSURER DE LA MORT DU POLICIER, S'APPROCHE..
TONNERRE ! IL A RÉUSSI À SORTIR ! EST CE QUE JE L'ACHÈVE OU LE LAISSERAI-JE SE NOYER ?.. ALLONS PARLER AU PATRON !

YAK Nº4

MERA SE DÉSINTERESSAIT MAINTENANT DE SON ATHLÈTE FAVORI. IL EUT PEUR QU'ARTAXÈS NE PARLE TROP ET IL PRÉFÉRA LE VOIR MOURIR. IL DONNA LUI-MÊME LE SIGNAL DE LA MORT DU GÉANT....

La foule demanda un volontaire pour remplacer Lurul. Mais la réputation de Soros était telle que personne ne releva le défi.

BRIK Nº1

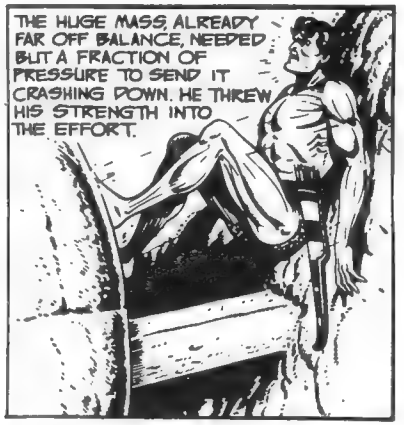
C'EST À CELUI DES DEUX QUI PLACERAIT UN COUP MORTEL. LES YEUX INJECTÉS, LA PANTHÈRE FRAPPAIT DE SES PATTES ARMÉES DE GRIFFES ACÉRÉES.

YAK Nº3

DANS LA FOULE, BIMBO, MONA ET KAMOK NE PERDAIENT RIEN DES GESTES DE LEUR AMI. KAMOK AVAIT REPRIS LE POIGNARD DU CHASSEUR DE LION. IL PROFITA D'UN INSTANT D'INATTENTION POUR LE JETER DANS L'ARÈNE...

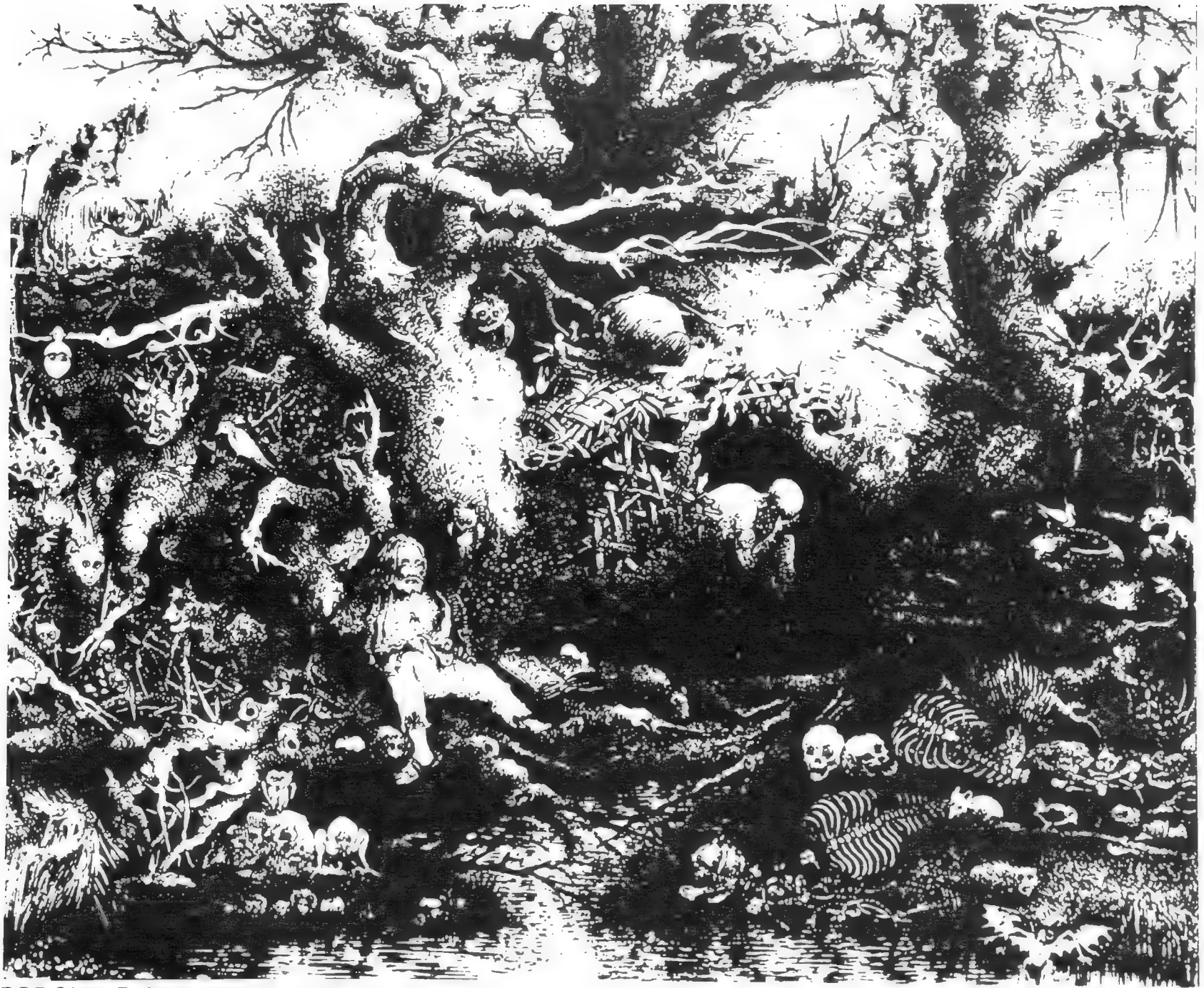
DIAVOLO Nº10

LES PAROIS SE RAPPROCHAIENT AVEC UNE RAPIDITÉ EFFRAYANTE. LE DIABLE ROUGE S'ARC-BOUTA, ET MIT TOUTE SON ÉNERGIE DÉSESPÉRÉE DANS CET EFFORT DE TITAN.


THE HUGE MASS, ALREADY FAR OFF BALANCE, NEEDED BUT A FRACTION OF PRESSURE TO SEND IT CRASHING DOWN. HE THREW HIS STRENGTH INTO THE EFFORT.

YAK Nº3

FANTAX Nº20



RODOLPHE BRESDIN: la comédie de la mort

HOGARTH entre le merveilleux et la démence

FRANCIS LACASSIN

Toute l'humanité était orpheline, naine et difforme. L'heure avait sonné de donner le modèle plastique d'une autre humanité entièrement belle , forte, sûre d'elle-même, qui aiderait l'humanité charnelle à se dépasser et à se racheter elle-même.

L'Adam sorti des mains du sculpteur divin s'était dégradé, avili, abscurci, enlaidi et rapetissé. C'était à l'Art qu'il appartenait de le rendre à la première et surnaturelle dignité.

Giovanni Papini : "Michel Ange", p. 97.

S'il n'écorcha jamais les morts, comme Michel Ange débutant le fit au couvent de Santo Spirito, Burne Hogarth, en publiant son "Traité d'Anatomie Dynamique", réalisa le rêve que Michel Ange n'eut pas le temps d'accomplir.

Aussi bizarre puisse-t'elle paraître, cette référence à l'illustre Florentin s'imposait, au seuil d'un essai sur le style, la technique et l'inspiration de Hogarth. Car, celui-ci l'affirme, la pensée de Michel-Ange a profondément marqué l'élaboration d'une oeuvre sont le premier effet a été de rehausser le Tarzan de Burroughs d'une dimension nouvelle, mais qui, par sa réussite esthétique, a contribué à élever la bande dessinée au rang des autres Arts. Que l'on n'éprouve aucun attachement pour le héros qu'il a servi, ou que l'on soit étranger à l'univers dont il l'a entouré, Hogarth, quinze ans après son retrait, demeure avec Chester Gould, Alex Raymond, Milton Caniff et Hal Foster parmi les cinq grands artistes de la bande dessinée dramatique. En Europe, nul n'a exercé une influence égale à la sienne, aux Etats-Unis même, personne ne peut lui être comparé : la solitude est la marque essentielle du génie.

Toute oeuvre d'art commence par l'imitation, se poursuit par l'assimilation des influences et s'épanouit dans l'originalité. En Mars 1937, le destin dominical de Tarzan est confié à Hogarth, parce qu'il est, de tous les dessinateurs mis à l'épreuve, celui qui a su reproduire le style de Hal Foster au point de s'y méprendre. Ainsi continue-t'il pendant un an et demi par une imitation où percent de temps à autre, quelques innovations spécifiquement propres au jeune débutant : durcissement

des traits de Tarzan et surtout ce fétichisme de la main droite que traduit une distorsion des doigts... inimitable. A coup sûr, ces deux particularités auraient permis d'identifier Hogarth s'il avait omis de signer les 23 dernières planches de l'épisode dont Foster avait dessiné les 69 premières, et qui contait les aventures de Tarzan dans la"Cité dorée de Balaakan"(1).

L'histoire suivante -"Tarzan et les Boers" (2) - dont Hogarth assume la pleine responsabilité, n'enregistre aucune évolution sensible, si ce n'est que le héros a le geste plus impératif et la démarche moins élastique. Mais il continue à respirer la même atmosphère sereine dans laquelle l'acclimata Foster. Tarzan se balance mollement de liane en liane, mais ne vole pas. Lorsqu'il se laisse glisser, c'est à la verticale et non dans le style du plongeur. Il bavarde avec les animaux et parfois flâne. On le voit seller sans hâte un cheval, participer aux travaux d'une ferme, porter un seau d'eau et témoigner dans la bataille comme dans le repos d'une calme puissance. Il n'existe en lui rien que de très profondément humain. Aucun élément surnaturel ne se dégage de sa personne, et s'il diffère des autres, c'est surtout par la nudité : elle laisse apparaître une musculature vigoureuse, mais aucune hypertrophie n'en dérange l'harmonie. Si elle était révélée, son appartenance au Parlement Britannique ne surprendrait pas. Par contre, rien ne le désigne comme le chef d'un Empire Mythique, la Jungle, dont il serait le Seigneur. Seules sa bonne connaissance de la région et sa longue expérience de coureur des bois lui assurent une certaine autorité sur ses compagnons de rencontre.

Autour de lui, hommes et femmes ne se départissent jamais d'une certaine noblesse, même à l'approche de la mort. La proximité de cet événement ne saurait entamer la robustesse confiante des hommes ni la grâce charmante de leurs femmes élancées et souples.

L'action a pour théâtre des espaces aérés et vastes sur lesquels la nature - d'une présence lointaine, discrète - et le décor, d'une sobriété presque rustique - ne jouent aucun rôle déterminant et se dissolvent dans une réalité si minutieuse et si conforme qu'on cesse de les voir, tels ces paysages qui s'effacent de notre horizon le jour où ils sont devenus trop familiers. A vrai dire, Hogarth, dont la technique du récit est, elle aussi, héritée de Foster - s'attache moins à décrire une action qu'à représenter des scènes de la vie d'un certain nombre de personnages. Chacune d'elle fait l'objet d'un tableau qui obéit aux exigences d'un classicisme pictural, en particulier dans la composition et l'éclairage. L'intérêt porte moins sur l'action ou le décor - toujours situé à l'arrière-plan - que sur le sujet et ses rapports avec autrui.

Sauf lorsque le dessinateur double le format d'une image pour insister sur la majesté d'un décor ou pour exploiter un incident dramatique, ces tableaux de dimensions égales sont au nombre de douze; à moins qu'il ne soit nécessaire de suggérer la nuit, la luminosité est dans chacun la même. Dans l'ensemble qu'ils composent, aucun d'eux n'assume une importance particulière. A l'exclusion de tout artifice de montage, ils sont reliés l'un à l'autre selon une progression linéaire et chronologique. Chaque scène contient à la fois, l'effet de la précédente et la cause de la suivante.

Dans leur mise en place, les personnages sont toujours "posés", représentés le plus souvent de face et en pied, c'est-à-dire en plan général, rarement en plan moyen ou en gros plan. La même simplicité continue à inspirer l'artiste lorsqu'il définit les rapports entre les sujets. Même opposés, il les situe au même niveau, se refusant à visualiser leur antagonisme par des astuces techniques telles que : plongées et contre-plongées, isolement en gros plan sur un fond uni, éclairages différents...

---

(1) Publié par Hachette en trois volumes : "Tarzan et Gloria", "Tarzan et le lion", "Tarzan et les éléphants".
(2) Chez Hachette : "Tarzan trahi".

Mises bout à bout, les scènes que ces tableaux représentent ne pourraient restituer l'intégralité de l'action, car elles sont séparées par des temps morts. De leur fractionnement naît la notion de durée et non de leur contenu qui est fait d'un temps statique, d'un "temps suspendu" comme celui qu'emprisonnent dans leurs propres tableaux un Vinci ou un Raphaël. Quelques années plus tard, Hogarth substituera à ce temps statique un temps dynamique, lorsqu'il projetera sur son oeuvre une vision de cinéaste et non plus une vision de peintre. Mais pendant un épisode encore, celui de"Tarzan et les Chinois" il demeurera sous l'emprise de ce classicisme pictural.

On se prend à rêver de ce qu'aurait pu devenir la même histoire si Hogarth l'avait traitée cinq ans plus tard. Sans doute eut-il laissé déferler le fastueux onirisme de l'art oriental au lieu de brosser pour ce fragment d'empire jaune bizarrement projeté en Afrique, un décor tout empreint d'une froideur janséniste. La salle du trône souffre d'une absence de solennité; ornée d'un rideau et d'un candélabre, elle entoure d'un vide désolant le siège auquel l'Empereur accède par trois petites marches. En ces jardins au romantisme imprécis qui résonnaient de la lyre de Prince Vaillant, Tarzan flâne, à moins qu'assis dans une pose nonchalente, il ne consente à recevoir une leçon de Chinois sous la férule de la jolie Princesse. Dans une atmosphère aussi éthérée, la cruauté,même représentée par la décollation prochaine de Tarzan, ne sème guère l'effroi.

Divers signes - qui sont autant d'éléments fantastiques enchassés de façon provocante dans un contexte réaliste - annoncent cependant que,peu à peu,Hogarth découvre sa propre personnalité. Une tentative d'expressionisme le conduit à déformer à l'excès le visage grimaçant du traître Fang-Chu-Fang, à orner de cornes agressives, pointues et longues, les coiffures du chef noir Hyedo (dont les prédécesseurs se satisfaisaient jusqu'ici de plumes très ordinaires), à munir les gardiens de la grande muraille de masques de carnaval qu'ils revêtent pour effrayer Tarzan. L'utilisation du mouvement à des fins fantastiques deviendra l'une des obsessions préférées du successeur de Foster. C'est pourquoi, le heurt entre la sauvage multitude noire et la cavalerie jaune stylée à la Tarass Boulba, est intéressant sur le plan esthétique, même s'il ne donne pas lieu à cet enchevêtrement des corps appelé à devenir classique,et qui faisait songer au célèbre bas-relief de Michel-Ange mettant aux prises Hercule et les centaures. Plus importante encore est l'expérience du vieux savant qui, grâce à une poudre de vertu spéciale, fait volatiliser le sommet d'une colline et permet ainsi à Hogarth de mettre en scène sa première explosion. Quoiqu'un peu modeste, comparée à celles qu'il provoqua plus tard, elle s'avère parfaitement réussie.

Après celle-là, il y eut encore deux autres histoires : l'une consacrée à de nouveaux malheurs des Boers toujours animés d'un courage de bronze, mais un peu plus fébriles. L'autre montrait Tarzan aux prises avec de robustes matrones, vivant dans les arbres, et qui, à défaut de la beauté languissante et fragile des princesses précédentes, arboraient un caractère excécrable, des formes agressives et des mollets épais.

Hogarth trouva son chemin de Damas lorsque son admiration pour Michel-Ange, ravivée par des études anatomiques destinées à introduire une précision scientifique dans la description de la musculature de Tarzan, mit à jour la fascination qu'exerçait sur lui le corps vivant et son désir de le reproduire en train de vivre, c'est-à-dire en mouvement. Cette passion que Michel-Ange vit sans cesse contrariée par la cherté du marbre et l'opposition d'une masse de muletiers, de papes, de créanciers, d'ouvriers carriers, de bailleurs de fonds, de parents parasites et de princes à la protection exigeante, lui Hogarth, pouvait chaque semaine la satisfaire en dessinant les aventures de Tarzan. Il lui était permis de faire surgir de la canaille difforme fréquentant la jungle, un nouvel Adam et de le remodeler à l'image et à l'imitation du sculpteur divin. Un hommage aux conceptions de Michel-Ange et la glorification du corps de l'homme, en l'occurence Tarzan, telles sont les deux raisons jusqu'ici inconnues, qui vers 1941, entraînèrent une mutation dans

l'oeuvre de l'artiste et la libération de sa propre personnalité.

L'univers de Hogarth est sans cesse secoué par une effrayante tempête qui en disloque les angles et en déforme les perspectives, tandis que le parcourt un vent brutal et froid. Sous sa morsure, les êtres s'agitent, la végétation ploie et les arbres tordent leurs branches dans l'espoir d'échapper à la furie d'une houle qui a pour centre le corps de Tarzan. Un corps que l'artiste va s'acharner à reproduire dans toutes les positions possibles et impossibles, abandonnant les principes d'un réalisme sage au profit d'un délire fantastique qui bouleversera le récit dans sa technique et son inspiration.

Pour décrire les volumes et les masses qui composent la plastique du héros,et rendre compte des changements qui l'affectent, il faut le regard du sculpteur et non plus celui du peintre. Les tableaux de Foster fixaient l'achèvement d'un mouvement ou son point de départ, mais ils étaient impuissants à rendre l'impression de son accomplissement. Seul le cinéma, parce qu'il est lui-même mouvement, restitue la notion de volume et de relief, comme le ferait une sculpture. Aussi Hogarth va-t-il user largement de sa technique et de son langage. Il remplace les tableaux de dimension constante et se succédant dans un ordre linéaire, par un montage d'images composées selon la technique cinématographique. Selon qu'il veut suggérer l'intensité ou l'impression, l'urgence ou l'attente, la violence ou la paix, il modifie le champ de la vision et son orientation par le gros plan, le contre-champ, la plongée, la contre-plongée, le panoramique; la mise en amorce de certains personnages ou objets, variant la perspective et ouvrant la profondeur du champ.

A la vision synthétique de Foster qui s'exprime par la scène restituée dans sa totalité, comme un plan-séquence, Hogarth a substitué sa propre vision plus analytique, qui aboutit à montrer non plus une succession de tableaux, mais la même scène vue sous des angles différents, de façon à décomposer un mouvement ou à définir un volume. Ainsi les exigences du relief ont-elles dicté les modifications de la structure du récit. Elles ont profondément influé aussi sur son inspiration et ses thèmes.

Les péripéties de l'intrigue sont aménagées en fonction du but à atteindre, qui demeure la description dynamique de l'anatomie de Tarzan, et on lui oppose des adversaires - hommes ou bêtes - propres à libérer son énergie cinétique. De toute évidence, Hogarth s'attache moins à développer l'argument d'une histoire qu'à exprimer le drame intérieur de ses acteurs : le tourment des âmes se traduit souvent par la fureur des corps. Plutôt que de raconter l'histoire dans sa linéarité, il choisit d'en représenter certains instants privilégiés. Presque toujours, ils correspondent à des phases de tension dramatique aiguë, de même que les personnages sont dépeints en état de crise et comme pourchassés par un fouet invisible ou inspirés par un étrange démon.

A son tour, le décor s'abandonne à la frénésie qui ronge les êtres. La nature semble prise de frisson, l'herbe et les arbres ploient sous la menace d'un perpétuel orage, le feu agite les entrailles de la terre et illumine en une explosion apocalyptique le sommet des volcans. L'eau calme cherche à faire oublier les sables mouvants qu'elle recouvre. L'au vive, en roulant des flots d'écume, rumine quelque effrayant raz-de-marée. Par miracle immobile, le paysage se prête à un complaisant fétichisme et chacun de ses éléments va subir le contact de l'être aimé. La haute muraille est destinée à faire admirer les muscles du héros dans son escalade, une branche s'avance sur laquelle il s'accroupira en une pose simiesque pour bondir sur l'ennemi; le rocher en pain de sucre qui surplombe l'abîme, Tarzan va l'enlacer avec nonchalence, pour contempler l'horizon. (1)

---

(1) cf page 31

MICHEL-ANGE figure

G. DORE

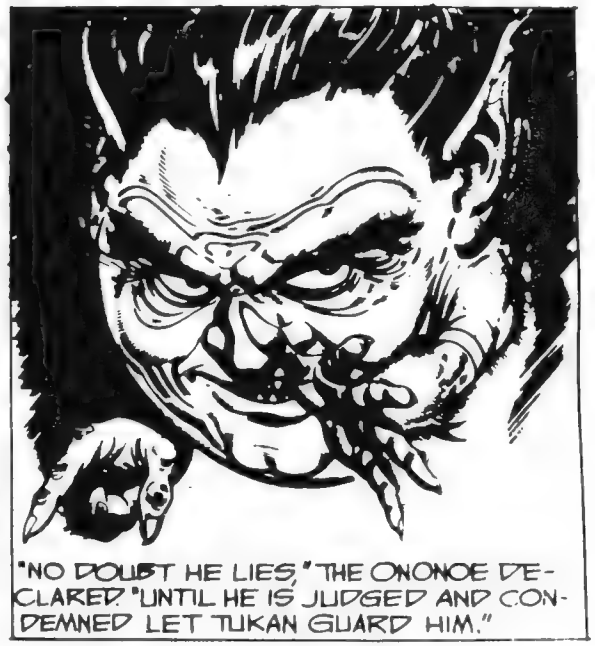
adam

« TRADUTTORE ... TRADITORE »

...TARZAN ET SES RAVISSEURS PASSENT LES PORTES D'OMOLOS ET L'HOMME-SINGE REGARDE AVEC CURIOSITÉ.
OMOLOS EST UNE CITÉ DE DÔMES, SES MAISONS RESSEMBLENT À D'ÉNORMES BOLS RENVERSÉS. À L'ENTRÉE DU TEMPLE, LA TROUPE EST ARRÊTÉE PAR PLUSIEURS ONONOES...

AS TARZAN AND HIS CAPTORS PASSED THROUGH THE GATEWAY OF OMOLOS, THE WALLED CITY OF THE ONONOES, THE APE-MAN LOOKED CURIOUSLY ABOUT. OMOLOS WAS A CITY OF DOMES, ITS BUILDINGS RESEMBLING HUGE INVERTED BOWLS. AT THE ENTRANCE TO A BUILDING WHICH WAS THE TEMPLE, THE PARTY WAS HALTED BY SEVERAL ONONOES.

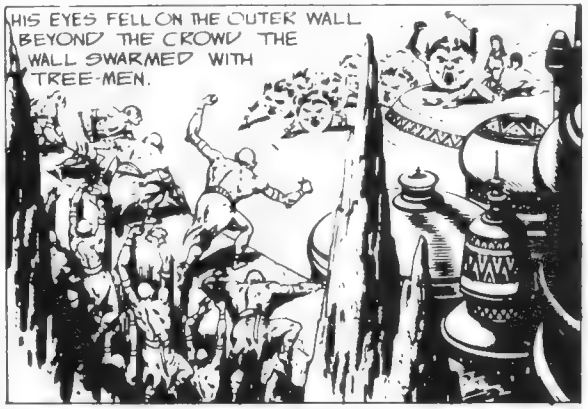
"WHAT HAVE YOU THERE, OLA?" ONE DEMANDED. "A STRANGER, GUXA," OLA GROWLED, "WHO CLAIMS TO COME FROM BEYOND THE GREAT PASS."


"NO DOUBT HE LIES," THE ONONOE DECLARED "UNTIL HE IS JUDGED AND CONDEMNED LET TUKAN GUARD HIM."

Tarzan

by EDGAR RICE BURROUGHS

CHAINED SECURELY TO THE PLATFORM, THE APE-MAN IS HELPLESS...



AS GUXA'S KNIFE DESCENDED HIS ARMS WERE SUDDENLY GRIPPED BY POWERFUL HANDS. FROM THE APE-MAN'S LIPS CAME THE FIERCE, CHALLENGING CRY OF THE GREAT APES.
10/2
HOGARTH

Nonchalence étudiée. Le pinceau de Foster prêtait à Tarzan une démarche simple. La caméra invisible de Hogarth a fait de lui un acteur, dont le comportement subit une mise en scène. A la simplicité réaliste succède la convention théâtrale. Les personnages secondaires dans leur agonie, les monarques dans l'affirmation de leur tyrannie, et Tarzan dans ses gestes familiers revêtent des attitudes de théâtre, que chargent ou accélèrent les obsessions dynamiques de l'artiste. La célèbre attitude des bras croisés sur la poitrine, signifiait seulement pour Foster, la calme puissance. Vue par Hogarth, elle respire le défi. De même, le geste du bras que termine l'index tendu, est tout à la fois devenu sentencieux et impératif. La majesté un peu désuète qui figeait parfois sa silhouette, est éclipsée par des contorsions fébriles, des signes d'impatience, des sursauts étonnés, des mouvements interrompus.

Le héros a changé de manières et de fréquentations. Tarzan n'est plus le chevalier des matins calmes qui, se laissant glisser le long d'une liane, quittait son palais de feuillages pour retrouver au pays des hommes, les monarques débonnaires au trône chancelant, les princesses alanguies, les explorateurs téméraires, les fermiers aux barbes vénérables et aux épouses vaillantes et industrieuses. Il s'est mué en un justicier frémissant dont le corps flexible paraît ignorer le repos ou la simple station verticale. Il traverse la jungle et protège la veuve et l'orphelin par bonds successifs, en des positions qui s'inscrivent entre la diagonale et l'horizontale. Lorsqu'il s'élance du haut d'un arbre, c'est en une plongée brutale et verticale (1) comme la chute des anges, au terme de laquelle l'attendent des savants fous, des trafiquants de richesses, de bêtes ou d'esclaves, des grands prêtres ornés de crânes au teint d'ivoire, ou des reines lubriques et autoritaires. Le temps n'est plus où il s'ébrouait au soleil, bavardait avec ses singes ou sellait sans hâte un cheval. Parfois immobile, il se tient accroupi, le corps à demi replié, comme noué, prêt à bondir. S'il consent au délassement, c'est à la manière des athlètes qui, entre deux rounds, cherchent moins à détendre leur corps qu'à le tendre à nouveau, pour un prochain effort. Et si quelquefois, le dessinateur, réprimant les élans du héros, le fige dans une sorte de majesté, on sent bouillonner sous elle, comme sous l'enveloppe de marbre du Moïse de Michel-Ange, une ferveur mal contenue et mêlée d'impatience.

Foster ou la sérénité, Hogarth ou le mouvement.

Mais la sérénité est immobilité et le mouvement est inquiétude.

L'inquiétude qu'il porte en lui, Tarzan s'efforce de l'exorciser en dissipant celle des autres et en volant à leur secours. Il cherche dans l'action un dérivatif à sa propre angoisse, et un remède à sa propre démence : la chevauchée mystique ressemble de plus en plus à une cure psychanalytique. A cet égard, sa mission a changé de sens, elle n'est plus une fin mais un moyen d'assouvir ses tendances perverses, un noble prétexte pour les sublimer. Il dissimule son désir de blesser et châtier, sous l'exercice du droit de punir qui appartient de droit à tout justicier, tandis que son désir de dominer et disposer s'exprime à travers l'autorité de l'arbitre ou les pouvoirs exorbitants du redresseur de torts. En rendant la justice, il se défend mal d'une certaine fascination de la cruauté, sa personnalité mouvante et complexe hésite sans cesse entre deux masques : Docteur Jekill ou Mister Hyde, dont il cherche parfois à être la première victime. D'invincible il s'est révélé vulnérable, sensible à la souffrance infligée par autrui, convoité même par des reines à la beauté vénéneuse, désireuses de l'asservir et de s'assouvir. Il témoigne d'un penchant singulier à provoquer leurs exigences et à s'y refuser, de même qu'il trahit un empressement troublant à livrer bataille aux êtres et aux bêtes, une volupté secrète à étreindre et à souffrir tout en risquant la mort.

---

(1) Cf. hors-texte, page 21.

Bourreau bienfaisant ou victime satisfaite, peu importe. L'essentiel est que Tarzan n'est plus ce jeune Dieu immunisé, serein et hors du temps dont Foster sculpta jadis la beauté candide dans un pur marbre monolithe, et dont on se demandait s'il appartenait au monde des nuages ou à celui des hommes. Cet aventurier à la personnalité mouvante qui hésite sans cesse entre deux masques : Docteur Jekill ou Mister Hyde, appartient au royaume de la terre. Le royaume de la terre est aussi celui du temps, donc celui de la mort. Le temps, qui est mouvement, nous rapproche inéluctablement de la fin. La mort a pour messager fidèle la peur, dont la violence est l'illusoire antidote. La peur, le mouvement, la violence, Hogarth parvient à les conjuguer en un expressionnisme magnifique et dément dont il revêt les êtres et les choses comme d'un oripeau en vue d'un ultime sacrifice.

La peur procède par encerclement, sensation qui naît de la contraction du temps et du rétrécissement de l'espace. Dans les tableaux de Foster, le temps s'exprimait par la durée et la lenteur; dans la vision cinématographique de Hogarth, il se définit par le mouvement. Les horizons lumineux et aérés de Foster se sont peu à peu garnis d'une végétation proliférante et sournoise qui en dévore la clarté, et tisse autour de l'homme qui s'y enfonce une immense et oppressante toile au centre de laquelle on ne peut s'empêcher de chercher une monstrueuse araignée. Ce n'est point le refuge mais le danger invisible prêt à fondre comme un rapace, qu'offrent des arbres grimaçants et menaçants analogues à ceux que tordirent sous leur pinceau et leur plume Gustave Doré et Rodolphe Bresdin. L'intelligence humaine, qui puise son inspiration dans la nature, ne pouvait manquer d'en imiter le dégorgement prolifique, dans sa création architecturale. Lorsque la végétation épuisée renonce à envahir l'espace, alors l'investit aussitôt une accumulation de minarets effilés, de dômes, de rotondes, de bulbes, de parallélépipèdes biscornus, de plateformes, d'escaliers, de murailles épaisses et dentelées, d'idoles démoniaques et gigantesques, et de totems crochus. Incontinence architecturale qui emprunte ses fastes et décorations aux complications subtiles et cruelles de l'art oriental, ou parfois plus simplement aux symboles familiers de la psychanalyse, tels ces escaliers monumentaux et angoissants, imités de la piété des Mayas, et au sommet desquels la mort attend Tarzan, sous la forme d'une potence ou d'un souverain hideux et gras. Dans le palais somptueux aussi bien que dans la hutte primitive (1), la présence humaine suffoque sous un amoncellement d'amulettes, de statuettes, de tentures, de plats, d'amphores, de flacons, de coupes de fruits, de ciboires, de javelots, de poignards, de masques cornus et de boucliers au dessin tragique qui dégagent une cruauté égale à celle des visages (2).

Ces visages, aux traits usés pour avoir été sans cesse déformés par des sentiments exaspérés, portent le poids du temps et la marque de l'inquiétude. Mais qu'il s'agisse de traits anamorphosés par la peur, la haine, la colère; qu'il s'agisse du baroque extravagant des palais et idoles; qu'il s'agisse de l'agressivité de la nature ou du foisonnement fétichiste des objets, toujours se discernent un refus implacable de la réalité banale et la volonté d'une démesure que seul engendre le délire. La démesure du mouvement et des formes n'est pas l'unique ingrédient d'un expressionnisme qui utilise encore l'intensité et l'aberration des couleurs, ainsi que les jeux effrayants de la physiognomonie animale.

Au bleu "couleur du temps" et au ton pastel des éclairages de Foster, Hogarth oppose la projection d'une lumière froide que nuancent souvent des lueurs flamboyantes et des contre-jours pervers (3). Tarzan semble surgir parfois, tel un démon, de feux aux flammes bleues comme le ciel, ou se découpe sur des ciels rouges comme les flammes et que crève la même lune obsédante que dans les premières images du "Chien Andalou" de Luis Bunuel. Sur la face des hommes, passe certains jours une expression animale. La réalisation du contraire ne saurait donc surprendre (4). Quant au visage de Tarzan, il se révèle le miroir d'un combat douteux, poursuivi dans les profondeurs infernales d'un inconscient obscur.

---

(1) cf page 18
(2) cf Hors-texte 2
(3) cf Hors-texte 21
(4) cf page 24

De la grâce féminine il passe à la virilité brutale, et de l'humanité généreuse à la bestialité abjecte. Il semble parfois qu'il réprime avec peine en lui-même, un accès de lycanthropie.

Au temps de Foster, le royaume de Tarzan était un Eden jouissant par définition d'une paix qu'il avait pour mission de conserver. Hogarth en a rétréci les limites à la forme d'une arène promise par avance à la douleur et aux combats. Au contraire de Foster, qui vise à susciter la contemplation admirative, Hogarth désire obtenir la participation du lecteur dont il cherche à sublimer ou réconcilier les tendances inconscientes et troubles. Appliquant le mot de Freud d'après lequel "il faut que soit reproduit en nous l'état de passion, d'émotion psychique qui a provoqué chez l'artiste l'élan créateur", il frappe le lecteur, l'étourdit, le blesse pour pouvoir mieux le mettre en cause.

Par des voies différentes, les deux plus célèbres dessinateurs de Tarzan sont parvenus à la même réussite : situer leur héros dans la grande tradition du merveilleux qui va de la Bible et Homère jusqu'à Fantômas et aux manifestes du Surréalisme. Foster a d'abord défini son cadre : celui de la réalité quotidienne à laquelle il a su donner une coloration légèrement fabuleuse en conférant un destin romantique à un personnage inspiré par l'idéal épique de la chevalerie, des poètes guerriers et des cours d'amour. Après l'avoir placé au coeur de la réalité, il a embaumé Tarzan dans sa propre légende. A l'origine de l'oeuvre de Hogarth, se trouve la fascination qu'exerçait sur lui le corps vivant, en l'occurrence celui de Tarzan. Parce qu'il voulait le regarder bouger et vivre au-delà de ce que la réalité autorise, il a dû construire autour de lui un univers imaginaire devenu avec le temps délibérément fantastique. Mais d'un fantastique qui doit peu à l'intervention du surnaturel et participe plutôt d'une vision déformée de la réalité et d'une interprétation paroxystique des sentiments et des valeurs. Dans ce monde frappé d'irréalité, Tarzan apparaît comme un héros terriblement terrestre, ployant sous le poids de la condition humaine.

Foster ou le merveilleux romantique, Hogarth ou le merveilleux crispé.

A parcourir l'univers de Hogarth, on oublie volontiers que, figé et privé de vie depuis quinze ans, il n'est plus peuplé que de fantômes. Mais les fantômes et les héros ont bu à la fontaine du merveilleux, l'eau de jouvence qui leur assure une place dans l'éternité.

==========

A PROPOS DU TARZAN DE F.LACASSIN

Pierre COUPERIE ("GIFF-WIFF" n° 7, Juillet 1963) - "L'étude des mythes modernes créés ou diffusés par le roman, le cinéma, la bande dessinée, relevait alors de l'essai littéraire ou journalistique. Le ton perplexe, haineux ou "agréablement" goguenard s'y alliait à des opinions tranchantes et à la méconnaissance totale d'un sujet qu'il eût été de mauvais genre d'étudier sérieusement. Face à ces impostures, la synthèse de Francis LACASSIN se distinguait autant par le souci scientifique de mener une enquête complète que par la modestie de ne pas y être parvenu."

Claude MOLITERNI ("Le Journal Américain") - "Francis LACASSIN a rendu il y a quelques mois, un hommage impatiemment attendu à Burne Hogarth. Cela nous donna enfin l'occasion de juger sur pièces l'oeuvre d'un cartoonist célèbre, qui est pour tous celui qui donna à Tarzan sa véritable personnalité graphique."

N'hésitez pas à acheter et à recommander à vos amis "Tarzan mythe triomphant et mythe humilié", ouvrage qui reçoit l'hommage enthousiaste des plus réfractaires !

mes rapports avec tarzan

par Burne Hogarth

A notre demande, Hogarth a répondu par écrit à 28 questions que nous lui avions posées. Ses réponses, traduites par S. Parisot et assemblées par F. Lacassin, ont formé le témoignage suivant, le plus précis et le plus sincère auquel Hogarth ait jamais consenti. Qu'il soit remercié de nous en avoir aussi gentiment accordé la primeur.

Aussi loin que je regarde dans mes souvenirs, je me revois avec la volonté de dessiner. Je n'ai jamais éprouvé de doute quant à ma vocation et cela depuis mon plus jeune âge.- Je suis né à Chicago le 25 Décembre 1911. C'est l'exemple de mon père qui m'a conduit à pratiquer et à étudier les arts. Mon père était charpentier. A ses heures, il était aussi ébéniste, et avait fabriqué nos meubles lui-même. Quand son métier de charpentier lui en laissait le loisir, il aimait à créer des assemblages pour nos besoins personnels. Auparavant il les dessinait et je le regardais avec l'envie d'en faire autant. J'avais tout au plus 4 ou 5 ans le jour où me voyant désireux de travailler avec lui, il m'a donné un cahier personnel et un crayon. Ainsi ai-je commencé à dessiner et je n'ai jamais cessé depuis.

J'avais quatorze ans lorsqu'ont paru mes premières oeuvres à Chicago, dans le journal intérieur de la High School Tuley. J'ai assumé les fonctions de "editorial cartoonist" du journal et d'illustrateur du livre annuel de l'école peu après que j'y suis entré, et je l'ai conservée jusqu'à ce que j'aie conquis mes diplômes. Quand j'ai publié des illustrations humoristiques dans un magazine mis dans le commerce, j'étais encore élève au Collège Crane. J'ai reçu ma formation artistique à l'Institut d'Art de Chicago, à l'Académie des Beaux-Arts de cette ville et grâce aussi aux leçons particulières de Todros Geller. J'ai suivi également à diverses reprises des cours spéciaux aux Universités de Chicago, Northwestern et Columbia.

J'ai abordé la bande dessinée à l'âge de quinze ans, par l'intermédiaire d'un cartoonist de quelque talent que j'avais rencontré aux cours du soir de l'Académie des Beaux-Arts de Chicago. J'employai mes week-ends à dessiner pour lui au crayon, une bande destinée à des journaux et qu'il produisait

"C'EST DE MA PROPRE MAIN QUE TU VAS MOURIR" HURLE-T-IL EN SE PRÉCIPITANT SUR L'HOMME-SINGE. MAIS AU MOMENT OU IL FRAPPE, TARZAN L'ESQUIVE LESTEMENT....

pour une agence de presse. Ces premiers contacts m'ont permis plus tard de travailler pour le "Associate Edition Syndicate" à des dessins sportifs, à une bande religieuse et à diverses illustrations d'articles.Pendant ce temps, j'étais dans la journée élève à la High School et je suivais également les cours de l'Académie des Beaux-Arts et ceux du studio de Todros Geller.

La High School terminée, je travaillai à une bande humoristique d'une colonne "Ivy Hemmanhaw" que distribuait le "Bonnet-Brown Syndicate". Je produisis pour "Leeds Features" : Odd occupations, Strange Accidents et un peu plus tard, pour "Transamerican Syndicate", The baby doctor. Mes créations de cette époque se partageaient entre le dessin d'humour et le dessin d'illustration sérieux. En 1933, dans le cadre du Programme Educatif d'Urgence décidé par le Gouvernement, j'ai servi en qualité de professeur d'Art; ainsi ai-je enseigné dans trois institutions. Un an plus tard, en 1934, ayant un peu d'argent de côté, je décidai de tenter ma chance à New-York. Cet été-là je trouvai du travail au studio de Lyman Young que venait de quitter Alex Raymond. Ma première rencontre avec l'Afrique ne dura que deux ou trois mois, car j'ai dû aller vivre à old Greenwich dans le Connecticut. Je revins bientôt à la bande dessinée. Après une brève collaboration à "King Features Syndicate", je pris contact avec "Mac Naught Syndicate" où Charles B. Driscoll me confia le dessin d'une histoire de pirates :"Piece of Eight"! (Pièce de Huit !) dont la publication dura un certain temps. Lorsqu'elle se termina, Driscoll qui avait apprécié mon travail, me recommanda à l'Agence "Thos Johnstone" pour laquelle j'exécutai des illustrations publicitaires concernant un emprunt national.

Peu après, c'était en 1936, j'ai rendu visite à "United Features Syndicate" pour tenter de leur vendre une bande. Ils étaient alors préoccupés par le départ imminent de Hal Foster. Cependant, ils se montrèrent intéressés par mon style, au point de me proposer de reprendre le personnage de Tarzan et la succession de Foster si je parvenais à égaler celui-ci. Je fis alors un essai, qui triompha de dix ou onze concurrents. Mon rôle consistait à dessiner la page du dimanche de Tarzan d'après des scénarios dont Burroughs n'était pas l'auteur, mais qu'on lui soumettait pour contrôle. Je crois me souvenir que celui qui rédigeait ces histoires à mes débuts, était le Rédacteur en Chef de U.F.S., William Laas, auquel succéda bientôt Don Garden. Lorsque Don Garden s'en alla, peu après le début de la Seconde Guerre Mondiale, j'écrivis moi-même les scénarios, selon ma propre inspiration.

Je dois avouer que je n'ai jamais eu envie d'adapter l'un des romans de Burroughs ni d'utiliser le thème de l'un des films, déjà nombreux à l'époque, et que je connaissais bien sûr. J'avais vu non seulement ceux de Weissmuller, mais aussi les plus anciens, interprétés par Elmo Lincoln, pour moi les meilleurs de tous. Ceux qui suivirent, surtout les "parlants" m'ont paru trop systématisés et peu convaincants; j'avais l'impression qu'il leur manquait toujours un"je ne sais quoi"pour faire preuve d'une réelle qualité. Ce sentiment de déception provient peutêtre de mon émerveillement d'enfant devant l'image éblouissante de Elmo Lincoln. Mais honnêtement, je n'ai été influencé en aucune façon par l'un de ces films.

Ce n'est pas que je déteste le cinéma, mais je considère les films d'aujourd'hui comme un divertissement d'imbéciles, et je trouve la plupart d'entre eux, abominables. J'ai certes, aimé La Passion de Jeanne d'Arc, Le Cabinet du Docteur Caligari, Le Sang d'un Poète, Métropolis, Le Cuirassé Potemkine, Alexandre Newsky, L'Homme d'Aran, Nanouk l'Esquimau, Les Raisins de la Colère, Le Fleuve. Ou les comédies de Chaplin, Laurel et Hardy, Cantinflas, Alec Guiness, Margaret Rutherford, Fernandel. Quant aux "machins" d'horreur, ils peuvent tous être mis dans la même poubelle que la plupart des westerns et des films d'aventures. Je considère le cinéma comme un art intermédiaire particulièrement apte à reproduire la vie, comme dans Voleur de Bicyclette, Rashomon, Jeux interdits,etc... Quand un film ne parvient pas à ce résultat minimum, il a pour moi la valeur d'un somnifère.

Quant à l'utilisation de la technique cinématographique dans l'élaboration de la bande dessinée, ceci est une autre

histoire. L'influence de cette technique dans ma conception de Tarzan n'est certes pas l'unique que j'aie ressentie, mais elle demeure considérable. J'ai toujours eu pour principe de dépeindre une séquence non par morceaux, mais dans sa continuité, comme dans la vie réelle. De ce point de vue, le film m'a offert un champ fertile en ressources pour montrer que la bande dessinée - nouvelle forme de langage en images - pouvait faire naître une impression kinesthésique d'un panoramique ininterrompu. Un peu comme une sorte de "fleuve de conscience" (1) exprimé sous forme d'images.

C'est pourquoi, après avoir dessiné Tarzan pendant un an, mon style était-il devenu très différent de celui de Hal Foster. Je souhaitais créer l'univers fantastique d'un héros épique. Un univers imaginaire fait de grandeur, de majesté et de proportions monumentales. Je me proposais et je désirais que tout le monde puisse s'identifier à Tarzan et le considérer comme la dimension idéalisée d'un sur-moi inexprimé ou bien comme une projection éthique. Je dois paraître Freudien, mais c'est seulement en paroles et pour une meilleure compréhension des idées. Par exemple, mes décors ne se bornaient pas à exprimer la nature mais aussi une exaspération émotionnelle de l'action. Mes animaux eux-mêmes, portaient le désir d'une recherche esthétique, d'une émotion humaine.

Qu'il s'agisse de montrer des décors ou des animaux, j'ai toujours cherché à dépasser l'aspect brut et primitif de la nature. Tous ces éléments se réunissaient pour exprimer le concept surnaturel dans lequel ils étaient tous mêlés. En ce sens, Tarzan ne fut jamais pour moi un simple être humain, mais un personnage mythique. Porteur d'une aspiration universelle, il symbolisait le comportement que bien des gens rêveraient d'avoir dans la réalité, et sa puissance était celle avec laquelle ils auraient aimé triompher de leurs problèmes quotidiens.

---

(1) N.du T. : Hogarth utilise ici l'expression "stream of consciousness". Cette expression fut surtout employée à propos du long monologue intérieur du héros de l'"Ulysse" de James Joyce.

Dans le numéro de BIZARRE consacré à Tarzan - et qui m'a intéressé au plus haut point - Francis Lacassin, en étudiant mon travail, a témoigné d'une vision objective très importante pour moi; ainsi lorsqu'il parle des différentes phases de mon style. Lorsqu'avec le recul du temps, je considère ma Contribution à Tarzan, j'ai peine à distinguer une évolution; et pourtant, Lacassin a sans doute raison. En fait, je ne me suis jamais beaucoup penché sur ces souvenirs du passé : ce que j'ai fait m'importe moins que ce que je vais faire.

L'influence de Foster, je l'ai ressentie comme si je succombais sous le poids d'une ancre que j'aurais traînée après moi. Je suis fasciné par le style de Foster, mais je n'ai jamais pu l'assimiler, pour le motif même qui en fait la qualité : son réalisme narratif. La réalité était pour moi trop étroite. Par exemple quand je dessinais une silhouette, l'élan cinématique que je ressentais était parfois si intense que je désespérais de l'exprimer avec autant d'énergie, de vitesse et de puissance que je l'avais voulu. Quelquefois même, une silhouette jaillissait de moi, d'une façon si paroxystique qu'elle aurait dû en être complètement disloquée. Grâce à Greco et Michel Ange, je suis parvenu à comprendre cette étrange sensation. Devoir se contenter d'agir avec un crayon, là où il aurait fallu en réalité briser des obstacles et anéantir des ennemis, cela a de quoi vous faire grincer les dents avec une furie difficile à contenir. Cette expression d'agressivité, ou si l'on préfère, cette recherche de la violence du mouvement, constitue l'essentiel de mon oeuvre. Pour dire le moins, c'est une forme d'expressionnisme, qui n'hésite pas à utiliser certains artifices et symboles pour mieux faire ressortir l'intensité de certaines émotions.

Cela suffit à dire que je n'ai jamais vraiment été attiré par la simple linéarité d'une histoire. J'ai beaucoup plus cherché à exprimer la vitalité latente, les poussées et les tiraillements de processus subconscients sublimés. Voilà pourquoi mes images tendent à se mêler quant à la structure, les couleurs jouent sur chacune d'elles comme dans une composition murale et les actes physiques sont exagérés jusqu'à exprimer une véritable tension explosive, une violence éruptive. C'était un jeu de contrastes entre

des éléments artistiques coordonnés, s'opposant à l'expression exaspérée d'efforts surhumains. Je suppose que ma réaction vis-à-vis de la guerre n'y est pas étrangère (Bien qu'ayant voulu m'engager comme combattant, j'ai été considéré comme effectuant un service patriotique civil, en continuant à dessiner Tarzan).

Quelle que soit ma méticulosité à montrer le corps humain en mouvement, je n'ai jamais utilisé de modèles vivants. D'abord, cela me déplait, et puis aucun modèle n'a jamais été réellement utile pour ce genre de travail. Les gestes de Tarzan et des autres personnages devaient être si dynamiques et si rapides, qu'un modèle statique n'aurait eu aucune chance de m'aider.

Si je ne dois rien à des modèles vivants et peu de chose au cinéma en dehors de sa technique, j'ai une énorme dette à l'égard de la peinture classique. Parmi ceux qui ont le plus influencé cet aspect particulier de ma carrière que fut le dessin hebdomadaire des aventures de Tarzan, il y a bien sûr Michel Ange, Léonard de Vinci, et plus anciennement Giotto et Masaccio. Je respecte profondément Mantegna pour ses personnages, sa dureté et sa magnifique mise en scène; j'aime la vitalité de Rubens, la profondeur et le pathétique de Rambrandt, la passion et la véhémence de Goya, le rire sardonique de Daumier. Je révère la force terrienne de Brueghel, la souffrance de Grunnewald, la compassion et la simplicité de Velasquez et même son imitateur Brangwyn pour son brossage et pour ses couleurs brillantes; je citerai aussi Cézanne et Van Gogh. Comment oublier la sensualité du Titien et de Caravaggio ? J'ajouterai encore Picasso, Chagall, Soutine, Kikoschka et Tchelitchew. Beaucoup d'autres mériteraient d'être cités mais ce serait trop long. Par ailleurs, il y a un certain nombre d'illustrateurs comme : Howard Pyle, Norman Price et des peintres américains comme Homer, Eakins, Bellows; etc...

Quant à l'Art oriental, Francis Lacassin s'est montré très perspicace : j'ai étudié la peinture et le dessin chinois et japonais pendant plusieurs années : Utamaro, Hokusai, Hiroshige, Toyokuni, et bien d'autres. J'aime les grandes volutes de la nature, les oiseaux et les bêtes brossées à la façon orientale. Mon goût de tout ce qui touche à l'Extrême-Orient à fait de moi un collectionneur avide de masques de toutes sortes et de statuettes de bronze.

Je ne suis pas sculpteur et il y a des années que je n'ai rien fait dans ce domaine. Autrefois j'ai sculpté quelques "argiles" et quelques "bronzes". Ma tendance habituelle est cependant de penser en trois dimensions, qu'il s'agisse de peinture ou de dessins.

Je m'intéresse particulièrement à la peinture moderne, à la sculpture kinésétique et à l'Art Optique. Je pense qu'ils représentent un progrès certain dans la conception artistique du vingtième siècle. Ces formes artistiques proviennent des grands courants philosophiques de l'art passé, comprenant les notions de temps, d'espace et de mouvement. Je ne peux développer davantage les motifs de ce jugement; je dirai seulement que ces manifestations symbolisent un très valable sentiment de conscience de notre temps, autant que le cinématographe, le "mobile", les théories de la relativité, le continuum espace-temps, l'infini et l'infinitésimal. Le "pop art" est une forme d'expression très valable en elle-même, mais qui s'est détournée de son véritable but. C'est surtout un art philistin. Il devrait être exactement l'opposé (ce qu'était Dada autrefois). Il me semble que le "pop" tend à présenter un aspect satirique. Il constitue un symbole totémique de notre siècle, comme l'animal totémique représentait les sociétés d'autrefois; il est surtout devenu une image satirique, une représentation du monde brillant, chromé, de la superficialité et de la superfluité... quelque chose qui tient de la conception aristocratique, hiératique de l'art byzantin. Dans sa forme présente, le "pop" montre les valeurs particulières de notre temps... Il me semble qu'au lieu de la dénoncer, le "pop" rejoint la déplorable condition de notre monde plus épris de sensation que de compréhension.

Bien sûr, j'aime aussi les bandes dessinées. Je conserve une certaine affection au Krazy Kat de Herriman, à

Gasoline Alley de King, au Prince Vaillant de Foster. Parmi les bandes d'apparition récente, mes préférences vont à Pogo de Walt Kelly, à Peanuts de Schultz et à Feiffer; il y en a sûrement d'autres, qui ne me viennent pas à l'esprit.

J'en arrive maintenant à cette fameuse phase terminale de mon style dont Lacassin a parlé ! Quelque chose fut-il perverti ou troublé en moi au cours des années 1947 à 1950 ? Je n'en ai pas eu conscience à l'époque et je ne l'ai pas plus maintenant. Pour mémoire je rappellerai que je me suis consacré à Drago en 1946 et 1947, et cette dernière année, j'ai ouvert une Ecole d'Art. Je suis revenu à Tarzan de 1948 à 1950, tout en dessinant - toujours pour United Features - une bande paraissant en planche du dimanche :"Miracle Jones". Cela aurait pu être une charmante comédie sous forme de bandes dessinées, si l'histoire, au lieu d'être limitée à la page du dimanche, avait fait l'objet d'une parution quotidienne. Commencé en 1947, "Miracles Jones" s'est interrompu en 1948, et j'en ai été désolé. A la même époque, je supervisais la bande quotidienne de Tarzan que j'ai moi-même dessinée durant 3 ou 4 mois, au crayon, avant de l'abandonner complètement à l'artiste (Dan Barry) qui la mettait à l'encre.

Comme j'avais beaucoup de travail, j'ai dû engager pour m'aider, un artiste qui se révéla d'une compétence technique malheureusement médiocre. J'ai dû alors tout revoir, redessiner ce qui me semblait plat, fade ou insipide. C'est alors que mon mariage se mit à sombrer. De tout cela mon oeuvre en souffrit, j'était fatigué, frustré, démoralisé. Si Tarzan reflète mon état d'esprit à cette époque, Lacassin est certainement tombé juste. Je sais que mon travail d'alors devint étrangement complexe, encombré de détails qui n'auraient pas dû être là. Il manquait surtout d'impact. Peut-être était-ce la façon de dessiner de mon assistant qui dénatura mon travail, ceci, l'exigence des délais et mes difficultés personnelles cumulèrent leurs effets. En 1950, j'ai abandonné. J'avais besoin de repos et d'une nouvelle orientation. Je voulais revenir à ma première passion : les Beaux-Arts. Je voulais aussi un nouveau mariage. J'ai maintenant les deux.

Ma seconde femme s'appelle Constance. Elle m'a donné deux garçons, Richard (8 ans) et Ross (5 ans). De mon premier mariage, j'ai un fils, Michael, âgé de 24 ans; marié lui aussi, il vit en Californie. Michael est déjà un artiste et il semble bien qu'avec le jeune Ross, notre famille comptera un artiste de plus.

Au cours de l'hiver 1946-47, j'ai crée l'Ecole des Arts Visuels en compagnie de Silas H. Rhodes, qui en est toujours le directeur. Au début, ce fut seulement une école pour l'exercice des "cartoonists" et des illustrateurs. Par la suite, elle s'est développée dans différentes sections des arts professionnels. Récemment, nous avons ajouté un cours d'art cinématographique et toute une section "Beaux-Arts". Nous avons une Faculté de plus de cent trente artistes, et un corps estudiantin de plus de mille huit cent personnes. Notre philosophie pédagogique est basée sur trois éléments... La première année conduit à la réalisation de soi-même (découverte de soi-même). La seconde année : le développement de soi. La troisième année : l'illumination (phase créative).

J'avoue que votre désir à vous Français, de savoir tant de choses relatives à mon passé de dessinateur de Tarzan, m'étonne quelque peu. A vrai dire, je ne considère pas que ma contribution à ce mythe puisse présenter un intérêt. J'espère cependant avoir fait de mon mieux pour satisfaire votre sympathique curiosité.

Traduction de Steve Parisot.

HOGARTH REPOND A D.PASCAL

David Pascal - d'origine française - qui était présent au Congrès de Bordighera, est chargé des relations extérieures de la "National Cartoonist Society" (laquelle groupe tous les auteurs et artistes de B.D. aux Etats-Unis.) (N.D.L.R.)

Il y a pas mal d'années, quand, jeune homme, j'arrivais dans ce monde passionnant des arts, je visitai le studio que partageaient quelques artistes et j'y trouvai les originaux de quelques planches de "Tarzan" parues dans les suppléments du dimanche. Evidemment, les dessins étaient plus grands et avaient cette supériorité de tout original sur sa reproduction. Le jeune homme que j'étais, impressionné, s'écria quelque chose comme : "Eh bien ! Quel dessinateur !". Aussitôt, tous ceux qui étaient là attaquèrent mon manque de goût que l'on attribua à mon extrême jeunesse. Tous ces artistes sont aujourd'hui dans les limbes de l'oubli, la plupart d'entre eux n'ayant jamais pu faire une carrière artistique. Aujourd'hui, les "Tarzan" de Hogarth - ces fameux suppléments du dimanche - ont un renom qui doit même surprendre leur créateur. Il y a quelques années, j'ai eu le bonheur de connaître personnellement Burne Hogarth, du fait de ma fonction de professeur à l'Ecole des Arts Visuels, dont M. Hogarth est le co-fondateur et le coordinateur des programmes. De plus, il enseigne l'histoire de l'art, l'anatomie et un certain nombre d'autres disciplines.

Je ne sais pas si je m'attendais à découvrir Burne Hogarth en Tarzan. Je ne me rappelle plus si je pensais le trouver se balançant dans les lustres ou en Johnny Weismuller avec une coupe de cheveux en queue de canard, mais je peux vous dire quelques-unes des choses que j'ai découvertes. Il possède un trait de caractère qui est le dénominateur commun de presque tous les "cartoonists", c'est-à-dire qu'il possède un sens pénétrant de l'humour. Comme la plupart des "cartoonists", il utilise un langage qui révèle l'intelligence et le contact familier avec l'histoire et la vie contemporaine que l'on s'attend à rencontrer chez des universitaires. Je l'ai vu pousser devant lui un groupe d'étudiants, après la pause café, comme le seigneur de la jungle le ferait d'un troupeau d'éléphants - et il se meut dans un salon ou une classe comme le contretype civilisé de Tarzan, avec la même énergie, créant cette piste qui serait de lianes dans la marche de Tarzan à travers la forêt vierge. Ce qui m'a le plus étonné, ainsi que la plupart des autres instructeurs, c'est la connaissance absolue et la complète maîtrise que Hogarth possède de l'anatomie. Nous avions coutume de dire qu'il connaît la structure du muscle qui meut le muscle de la deuxième phalange de l'index gauche. Et je suppose que son Tarzan devait posséder le même sens de l'anatomie, c'est-à-dire de la structure instinctive et de la mécanique de la vie autour de lui, dans la jungle, dans un environnement hostile, ce qui lui avait permis de devenir l'homme puissant qu'il était. Hogarth et Tarzan ne se distinguent l'un de l'autre que par l'esprit. Je doute que Tarzan ait quelque connaissance de l'histoire de l'art et de la sociologie et peut-être, Burne, sera-ce là notre point de départ en ce qui concerne vos rapports avec Tarzan. Pensez-vous que ce dernier pourrait vivre dans notre monde; et d'autre part, avez-vous le sentiment de mettre beaucoup de vous dans la création de votre version de Tarzan ?

Hogarth - En ce qui concerne la possibilité pour Tarzan de vivre dans notre monde, remarquons d'abord qu'il s'agit d'un monde où l'on s'imagine des gens vivant ensemble et allant vers des buts communs. Tarzan est un personnage plutôt étrange : d'une part, c'est un individualiste avec ses propres besoins, ses propres désirs et qui suit un but unique et égocentrique. D'autre part, c'est un faiseur de bien : il cherche à soulager les opprimés. Si quelqu'être, homme ou animal, a besoin d'aide, il est toujours prêt à rendre service. Et il en souffre souvent grandement, car il présente cette qualité ambivalente d'être totalement altruiste, puis totalement égocentriste. Bien sûr, cela représente un peu notre monde, mais je doute sérieusement que cela soit adapté à notre temps.

D.P. - Votre remarque sur le fait que Tarzan cherche à aider autrui pourrait s'appliquer aussi à vous : il n'y a qu'à considérer votre travail de professeur, votre dévotion à vos étudiants et vos activités passées dans d'autres domaines. Mais je voudrais vous demander si, comme la plupart d'entre nous, vous étiez un amateur de bandes dessinées dans votre enfance ? Pensez-vous que la fantaisie et le comique que nous y trouvions alors, a été une source d'inspiration dans votre approche de la bande dessinée ? Ou bien fut-ce l'approche d'un individu arrivé à maturité, d'un artiste déjà formé qui vint à "Tarzan" avec des règles plus strictes et un art plus classique de la littérature ?

Hogarth - Dans mon enfance, les "cartoons" ont exercé sur moi une influence profonde, c'est hors de doute. Je me revois lisant les suppléments du dimanche ou les "cartoons" des journaux. Il y avait une certaine joie à la fin de chaque semaine. Nous les appelions "funnies", vous en rappelez-vous, Dave ? - et il y avait des gens, bien avant encore, qui les appelaient "jokes", et cela me donnait toujours un merveilleux sentiment de satisfaction et d'euphorie. Quand je me mis à étudier les arts, je conservai l'idée que, si je voulais être peintre et apporter mon mode d'expression personnel, il serait bon pour moi de gagner ma vie dans le domaine des bandes dessinées, si toutefois je pouvais y réussir. C'est peut-être l'extériorisation d'une tentative d'adulte, peut-être cette sorte d'aventure que les enfants cherchent quand ils partent en quête d'expériences personnelles. La bande dessinée fut une de mes aventures et, plus tard, j'ai pensé que cela donnerait une peinture adulte, - quand je pourrais voler de mes propres ailes. L'autre aspect est que je sentais que le cartoon m'offrait un sens de l'expression, un moyen de m'exprimer et de gagner ma vie en même temps, sans être attaché à un emploi de bureau, - où je pouvais créer, rêver des choses et les mettre sur le papier, où d'autres gens pourraient les voir, et avoir vraiment le sentiment que j'avais en fait ma propre projection en face de moi à chaque instant : c'est exactement ce que j'aurais fait si j'avais été un vrai peintre.

D.P. - N'avez-vous jamais le désir nostalgique de refaire "Tarzan" ? Ressentez-vous encore une certaine affinité avec Tarzan ?

Hogarth - Cela m'arrive, à l'occasion, quand je vois quelques-unes des planches que l'on fait maintenant et qui sont... Je ne voudrais pas être mesquin en suggérant que de nos jours Tarzan n'a plus la place qu'il mérite, mais quelquefois je souhaiterais le reprendre et lui redonner sa véritable dimension. Tant ce personnage est encore si proche et déjà si nostalgique pour moi. Mais d'autre part, j'ai réalisé mon rêve, c'est-à-dire d'être peintre, et je me sens tout à fait heureux de ce que je suis maintenant.

D.P. - Vous savez, Burne, qu'un Congrès International de la Bande Dessinée s'est réuni à Bordighera, en Italie, sur la Riviera Italienne, le premier du genre que le monde ait jamais connu. Pour bien des délégués présents, vous êtes considéré comme un maître. Souvent des "leaders" dans leur profession, considèrent la bande dessinée comme un nouveau moyen d'expression. Avez-vous été surpris par leur intérêt de savants ? Etes-vous d'accord avec cet intérêt ? Ou bien trouvez-vous qu'ils sont un peu trop d'avant-garde ?

Hogarth - Bien qu'elle ait été une grosse surprise pour moi, je trouve cette attitude bienvenue et je suis heureux qu'elle se répande. Car, pendant des années, quand j'enseignais à l'Ecole des Arts Visuels - plus spécialement quand je faisais des conférences sur l'histoire de la Bande Dessinée - je parlais de celle-ci comme d'un genre américain. C'est une nouvelle forme d'art, un art qui décrit la vie quotidienne sous une nouvelle forme. Il reflète la vie, et plus spécialement les aspirations des gens. Il porte en lui la sensation des jours qui passent, de l'évolution sans fin de la vie - on peut même parler d'une sorte de relativité par rapport aux vies passées, si bien qu'il s'agit presque d'un film continu qui se poursuit sur des années, mais composé d'images, de mots, d'une histoire et de détails qui sont presque un long roman dessiné. Le roman est une forme de la littérature des XIXe et XXe siècles. La bande dessinée en est certainement un aspect nouveau, que je salue.

D.P. - Ne pensez-vous pas que, par rapport à ce qu'on appelle "l'art sérieux", la bande dessinée n'est qu'un genre mineur ou un art populaire ?

Hogarth - Très souvent, l'art sérieux a des débuts humbles. On pourrait presque penser à l'art de Peter Breughel qui aborde des sujets triviaux, de tous les jours, très souvent par un traitement symbolique des gens de son temps. Je pense en particulier à sa peinture des jeux d'enfants. A propos de ce tableau, on pourrait s'interroger : "Qu'essaie-t-il de montrer en décrivant quels événements quotidiens amusent les jeunes gens et les enfants ?". Mais l'intention profonde de la peinture, est de montrer l'émergence de l'homme commun par opposition au principe féodal de l'aristocrate et du noble. Et cela, depuis Breughel, marque le passage à des temps nouveaux. Je pense que de nouveaux historiens, ayant affirmé cela, auraient dû concevoir la bande dessinée comme le moyen par lequel tous les gens sont assimilés dans le cadre. Cette même intention se retrouve dans la nouvelle forme d'art appelée bande dessinée. Si le "cartoonist" et les individus qui lui sont proches ne s'en rendent pas compte, un groupe d'historiens ou des gens intellectuellement braqués sur ce genre d'idées, le verront dans l'avenir. J'ai toujours pensé qu'il en serait ainsi...

D.P. - Les héros contemporains, comme Tarzan, Li'l Abner et Superman semblent porteurs d'une sorte de force, de puissance, tout comme le mot "Amérique".

Pensez-vous que c'est cette qualité qui le rend apte à être adopté comme américain, en dépit de ses origines étrangères ? Et, de par cette puissance, pensez-vous que c'est un précurseur de Superman ?

Hogarth - Cela ne fait aucun doute, Dave. Je vais essayer de retracer schématiquement l'histoire de Tarzan, comme personnage de bandes dessinées. "Tarzan" apparaît en 1929 et 1930. A la faveur des circonstances économiques, l'image de Tarzan s'est imposée à la nation tout entière; Tarzan fascina alors avec toute sa personnalité. A mon avis, la raison en est qu'à ce moment-là chacun était aux prises avec la jungle de la société urbaine moderne. Et chacun vit en Tarzan un homme seul ayant grandi dans un monde de griffes et de crocs, dans une sorte de jungle, où l'individu doit combattre pour sa vie. Cette image donc, d'un homme nu avec un couteau pour seule arme, au milieu des bêtes sauvages, qui devait se défendre contre toutes les terreurs, ressemblait à cet homme qui, lâché dans la société urbaine, sans racines et sans moyens de subvenir à ses besoins, serait l'égal, dans un sens épique, de ce héros imaginaire. C'est ainsi que celui-ci mit feu à l'imagination américaine. Je pense que dans le monde, son image s'imposa partout où de telles conditions étaient réunies.

D.P. - De vos dessins, est né un personnage épique, mythique; n'est-il pas le précurseur de Superman ?

Hogarth - C'est exact. Superman apparaît comme l'indestructible, que les balles ne peuvent blesser ou tuer, qui a toutes sortes de pouvoirs exceptionnels. A un moment où les invincibles nazis ne pouvaient pas être combattus par des moyens ordinaires, arriva ce héros, Superman, de 1940 à 1945 quand la terreur nazie se devait d'être abattue. Superman devint une forme imaginaire, symbolique, une forme qui représentait la projection éthique de nos besoins à ce moment-là, pour combattre le surhomme réel - ou supposé tel - Hitler et son rite de Mille ans. La disparition du nazisme a entraîné le déclin de Superman. Sa popularité a commencé à décroître dès la fin de la guerre. Mais si, de 1945 à 1950, une certaine image de Superman commence à disparaître, une autre image s'apprête à le remplacer. Et ceci montre bien la nature de la bande dessinée : c'est le reflet presque exact des aspirations des gens, leurs espoirs, leurs soucis et leurs désirs.

D.P. - Alors, selon vous, "Peanuts", "Johnny Hazard", "Happy Hooligan", ne seraient que le reflet d'un sentiment de la société dans l'opulence ? Société dans laquelle nous sommes préoccupés de petits détails personnels aussi révélateurs de notre personnalité que les modes abstraits d'expression ? Mais ceux-ci étant trop intellectuels pour le grand public, nous le lui disons par l'intermédiaire de Snoopy, Charlie Brown ou même Pogo. Est-ce exact ?

Hogarth - Non. Je pense qu'il s'agit de l'élan vers une sorte de primitivisme néo-romantique, analogue à celui qui est exprimé en Art par la poussée primitiviste de l'expressionnisme abstrait. Ce primitivisme non discipliné est celui des petits génies qui peignent des tableaux que l'on expose dans les galeries. Il se retrouve encore dans les peintures faites par les enfants ou les fous. Il s'agit toujours de l'expression du primitivisme spontané et impulsif du profond élan animiste. Dans toutes les bandes que vous avez citées, apparaît un personnage jeune, capable d'exprimer et de projeter fantaisie et imagination. Son visage est celui d'un enfant; mais sa voix est celle de l'adulte. Ainsi, nous avons des tentatives primitivistes enfantines avec une enveloppe de problèmes psychologiques profonds. Nous avons donc le psychologisme qui travaille avec le freudisme et d'autres écoles de psychologie, et à travers cela, un besoin de survivre, une certaine innocence de comportement, un certain merveilleux, tel est le sens de la nouvelle bande dessinée. "Peanuts" et "Pogo" sont des contes de fées pour adultes. Les histoires sont dessinées avec le tempo de l'enfant. Mais elles ne sont pas pour les enfants; elles sont pour les grandes personnes.

D.P. - Ainsi vous ne croyez guère à l'influence de la richesse de la société, et les motivations sont enracinées plus profondément dans la personnalité de l'homme d'aujourd'hui. C'est bien ce que vous voulez dire ?

Hogarth - Exact. La société dans l'opulence comporte une aliénation de l'individu et le conformisme que suscite la richesse : c'est-à-dire le besoin de se conformer à une norme, fondée sur la bonne place et le gros fric. L'autre aspect en est la recherche, les questions, le doute, la quête du "Qui suis-je ?" et sa découverte en termes de simplicité enfantine. C'est "Peanuts" et c'est aussi le combattant qui cherche derrière le masque.

D.P. - "Peanuts" ou "Pogo" se situent à un niveau intellectuel nettement plus élevé que "Happy Hooligan" ou "Barney Google", bien que l'on y retrouve une semblable fantaisie.

Hogarth - Permettez-moi une remarque historique sur "Happy Hooligan", "Barney Google" et sur "Jiggs and Maggie" (1). Dès le début du siècle, ces bandes

---

(1) En France : " La Famille Illico ".

dessinées reflétaient le comportement des immigrants dans notre pays : l'Irlandais de "Jiggs and Maggie"; le "Happy Hooligan", qui était un vagabond rejeté par la société; l'enfant jaune des gens vivant au coin de la rue et qui jetait des pierres aux gens passant en voiture. Il y avait déjà, en ce temps-là, le bidonville, les gens vivant dans des taudis, des gens dépossédés de tout, de nouveaux arrivants. Et, bien sûr, "Jiggs and Maggie" représentant les nouveaux riches.

D.P. - J'aimerais revenir à Superman et à Tarzan. Un ami français, "cartoonist" dans un quotidien parisien, prétend que Superman est actuellement la forme la plus pure et la plus représentative de la culture américaine. Même si l'on accepte ce point de vue, je trouve que Superman est déprimant de puritanisme; il ne peut faire un geste sans son stupide costume, il a horreur de révéler son identité et il ne donne jamais le moindre rendez-vous à l'héroïne : il est toujours timide et il en bégaie... Par opposition, Tarzan est un type qui gonfle le torse, il s'est même marié, il a eu un fils un peu plus tard. Le champ visuel de la bande dessinée de Tarzan exprime une réelle virilité : on y trouve toujours un sentiment d'excitation entre des hommes et des femmes dévêtues, des personnages presque nus, avec les combats d'animaux et le tumulte; dans cette bande, il y a une solide évocation des Jardins du Paradis. Est-ce le résultat d'un effort conscient de votre part ? Et qu'est-ce qui a inspiré cette qualité érotique ?

Hogarth - J'aime ce mot "érotique"; mais vous devriez essayer "sensuel" ou "voluptueux". Dave, quand j'étais au lycée, je faisais partie de ces gosses que l'on trouve toujours au gymnase. J'étais dans un certain sens athlétique, mais pas dans l'acceptation technique de nos athlètes. J'aimais courir, sauter et lutter, je me suis presque cassé le nez plusieurs fois et j'ai eu pas mal de bosses... Mais ce que je ressentais, c'était un sentiment de vitalité, l'impression d'être vivant; et cela ne m'a jamais quitté. J'avais cette qualité d'excitation que je voulais traduire dans les images que je dessinais. Je ne me suis jamais attaché à la qualité érotique. J'admirais la vitalité des peintures de Rembrandt. Michel Ange éveillait en moi une grande excitation, d'observer ses formes se tordre, tournoyer, et modeler en de nouvelles dimensions le corps humain. C'est aussi vrai du lyrisme, du merveilleux et de la magie de Vinci; c'est vrai aussi pour cette qualité terrestre de Breughel, et de l'étrangeté de Goya et du Greco. Ce qui ressortait de leur oeuvre, c'était la puissance et la vitalité de la vie. Et je voulais, moi aussi, faire sentir ce merveilleux et la projection de ce que les gens pourraient être, au lieu de ce qu'ils sont tout simplement.

D.P. - Au risque de vous flatter, je vous dirai que le texte de vos planches était très poétique. Vous aviez réussi une merveilleuse combinaison entre l'image et le verbe.

Hogarth - C'est le "nec-plus-ultra" de la technique... J'espérais être capable d'écrire un texte de telle sorte que seule l'image puisse l'expliquer. Il y avait là une sorte de défi : l'image seule n'était pas totalement compréhensible, si bien que l'on devait lire le texte, sinon il n'y avait pas d'accord parfait entre le texte et le dessin; c'est, je pense, l'approche idéale de la bande dessinée en tant que forme unique de littérature impliquant le dessin.

D.P. - Quelle approche adoptez-vous dans votre travail ? Quel plan, quelles règles suivez-vous pour la composition, que vouliez-vous faire le plus ressortir ?

Hogarth - L'approche automatique consistait à prendre le dessin le plus impressionnant, ou le plus dynamique, ou le plus valable, l'image la plus exotique que je puisse développer, et tisser autour toutes les autres images, en d'autres termes : le suivre à partir d'un centre visuel, pas nécessairement à partir du texte.

Ainsi, autour d'un point central, je concevais la position de toutes les autres composantes pour donner au thème de la consistance en termes d'action. Dans la conception de la page, mon but essentiel était de créer - et je crois que ce fut la première fois que cela fut fait et même conçu dans une bande dessinée -, de concevoir une page d'une façon presque néocréaliste. Si l'on regarde la Chapelle Sixtine de Michel-Ange, on a l'impression de parcourir une histoire narrative continue d'épisodes bibliques. J'ai voulu faire, en partant de cette approche des Beaux-Arts, quelque chose qui me donne l'expression unique en termes cinématographiques modernes. C'est-à-dire créer un courant visuel, une dynamique, d'un matériau continu d'images, s'appuyant sur les éléments de composition, le mouvement ou l'impulsion de composition, ou plutôt les éléments linéaires de composition, liés les uns aux autres par la suite des dessins. Les images sont créées les unes pour les autres, comme le fait le script, mais dans le sens de l'image, dans une réaction d'interaction continue.

D.P. - On ressent devant vos planches de Tarzan, la même impression que devant Michel-Ange, avec ces corps qui tourment et se tordent, avec l'image des corps en tant que force d'expression; et même le jeu et le frémissement des muscles et des étoffes, comme dans Michel-Ange. Je remarque d'autres éléments fantastiques, et je pense que le mariage entre l'Afrique et vous, a été très heureux; par exemple en ce qui concerne les costumes, et aussi les masques à l'expression si intense. Cette tendance à l'expressionnisme était-elle consciente ?

Hogarth - C'était une tentative très consciente. J'utilisais des artifices, comme accessoires d'arrière-plan. Mais ces instruments n'étaient pas absolument exacts du point de vue historique. Ils ne correspondent en rien à la civilisation de l'Ouest Africain, ni à celle d'aucune autre tribu ou territoire de ce continent. Bien qu'ils comportent quelque aspect de l'expression idiomatique de l'Afrique, ils sont visiblement inventés. L'objet utilisé ici assume la répétition expressionniste et symbolique de l'action en cours. Voyez, par exemple (2), le masque derrière l'individu étendu sur la litière rouge. Il a été drogué et le masque accroché derrière sa tête revêt une expression de satisfaction intense avec cette face verte et ces dents découvertes, comme pour montrer un désir de vengeance. On a fait prendre à Tarzan un soporifique ou un narcotique qui le fait dormir et l'on voit derrière lui la représentation d'un individu presque idiot, qui est sur le point de le détruire, comme un loup-garou. L'idée qui se dégage étant bien sûr que la vengeance cherchée est sur le point d'être assouvie. C'est la fonction symbolique de l'expressionnisme que je voulais mettre en lumière. L'expressionnisme allemand fait usage de ces objets ancillaires ou secondaires. Tout au long de la bande dessinée, mon propos était de donner à celle-ci un symbolisme, dans le graphisme et dans le montage -dans sa structure totale - pour transmettre l'humeur et l'impact d'une façon romantique et profondément émotionnelle. Cette idée était assez nouvelle dans la bande dessinée. Elle pourrait avoir un grand avenir si la bande dessinée redevient plus inventive, au lieu d'être répétitive comme aujourd'hui.

D.P. - Je remarque aussi dans votre travail, une tension extrême. Même dans le corps inerte de Tarzan drogué, on sent une force frémissante qui est là, sous-jacente. On sait que la moindre piqûre d'épingle peut le remettre en action. La position d'un doigt, l'aspect d'un oeil : il y a une intensité; tous les personnages sont presque immobiles, mais on sent une super-intensité, je dirais une sur-intensité, dans tous les êtres de l'image.

---

(2) Hogarth commente ici l'image reproduite page 18.

Hogarth - Dave, c'est merveilleux que vous ayez senti cela. De la cachette où je travaille, assis dans mon atelier, j'essaie d'incorporer des sensations et des émotions. Cette intensité dont vous parlez est délibérée, et j'aimerais l'expliquer de la façon suivante : je sentais, par exemple, que j'étais en train de créer un monde de romance et de fantaisie d'une nouvelle espèce. Je ne voulais pas enregistrer ce qui arrive aux gens de la façon dont nous les voyons agir, mais la projection de leur élan émotionnel interne, cette contrainte qui vient de l'intérieur. Ainsi, lorsqu'il est sur le point de se produire un danger imminent auquel Tarzan s'attend, au moment où l'action est en suspens, toute la jungle est calme. On doit donner la sensation que rien ne bouge, que les feuillages s'immobilisent, que tout est calme, presque indolent, comme somnolent ou à moitié endormi, dans une torpeur cataleptique... Puis l'action débute, les choses se mettent à bouger, les arbres à vivre, à s'agiter et se tordre, à se contorsionner : ils vont réellement prendre la qualité émotionnelle des choses vraiment vivantes. Si bien que, depuis l'individu jusqu'au monde alentour, tout subira cet effet. Toute la nature est impliquée dans la frénésie émotionnelle interne de l'homme.

D.P. - La bande dessinée permet une continuité de mouvement. Alors que vous y avez renoncé pour faire uniquement des tableaux, ne ressentez-vous pas une sorte de contrainte, maintenant que vous avez seulement une surface à peindre en une seule image ? Quand vous avez rempli la surface comprise entre les quatre côtés du cadre, c'est fini. Dans la bande dessinée, vous disposez de neuf images pour vous exprimer...

Hogarth - David, je vais essayer de vous décrire la projection de mon implication interne dans la peinture; de vous donner ma conception de la peinture. Je n'ai jamais vraiment eu l'occasion de la donner. La première chose, symboliquement, que je veux projeter, en termes du monde alentour, est d'établir dans ma propre peinture, à partir de ma façon de comprendre, ma propre conception psychologique, ma propre conception suivant Jung, ou mon Gestalt. A partir du monde négatif que je considère comme plutôt désastreux à l'heure actuelle, j'essaie de dresser une atmosphère mégaloviste pour laquelle une seule réponse est possible, l'affirmation positive. Je ne parle pas de l'affirmation directe d'une question, puis d'une énigme et de la réponse à l'énigme, qui ne donne que la satisfaction de la devinette. Ce que je décris, est une situation troublante qui conduit à un déclin pessimiste. Lorsqu'on atteint le terminus, on en retire une sensation de manque, un sentiment de vide, et l'impression de ne pouvoir aller nulle part : vous n'avez qu'une seule voie, vers le passé, vers une fin positive. Mais il y a une continuité dans mes tableaux, d'une toile à l'autre : la suivante prend un aspect continu du thème, parfois par la répétition de la forme ou d'un symbole ou même de la projection d'un concept, mais avec une progression, comme pour affirmer un effet de continuité de....

D.P. - Mais quand vos tableaux sont achetés par différents clients après une exposition, par exemple, on ne peut plus voir la continuité, même si vous gardez dans votre esprit la satisfaction de l'avoir créée...

Hogarth - Je ne me préoccupe pas de qui achète mes toiles, et à quel moment. Souvent, d'ailleurs, cela me fait de la peine de vendre un tableau. Mais j'espère qu'un jour ou l'autre dans l'avenir, si des gens considèrent que mon oeuvre est suffisamment importante, ils la rangeront sous cette forme de continuité, qu'ils verront cette approche, ce concept "toile après toile". Evidemment, ils pourront ne pas les voir dans l'ordre A.B.C.D., mais ils pourront les voir en termes d'ordre conceptuel, et même si une toile vient à manquer, cette lacune ne sera pas notable dans l'ensemble, et cela provient sans doute de la conception née de mon entraînement sur les bandes dessinées.

D.P. - Pour en revenir aux masques, aux costumes, aux animaux, et plus spécialement aux villes perdues que Tarzan ne cesse de découvrir,

nous avons toujours accepté que l'Afrique était le réceptacle de toute l'imagination dont vous faisiez preuve : était-ce fondé sur une réalité ? Utilisiez-vous des matériaux authentiques ? Ou bien est-ce que la majeure partie des éléments provenait de votre imagination ?

Hogarth - David, c'est une oeuvre strictement imaginaire. C'est la projection de conception des caractères romantiques et mélodramatiques que ce travail doit comporter. Une fois, il y a des années, j'ai essayé de produire un travail de recherche fondé sur le peuple Touareg de l'Afrique Centrale. Après des recherches approfondies, je produisis un épisode et - assez bizarrement -, malgré mes efforts pour brouiller les pistes en faisant cette recherche, j'ai reçu des lettres, en particulier celle d'un professeur de l'Université Cornell. Il prit la peine de m'indiquer trois erreurs qui, d'après lui, étaient si ridicules que l'épisode perdait toute valeur à ses yeux. Aussi, à ce moment-là, j'ai décidé que je ne ferais plus jamais de recherches basées sur la réalité, mais seulement sur ce qui est possible pour l'imagination et sur ce dont l'histoire a besoin. Et depuis, plus de critiques...

D.P. - Que pensez-vous des illustrateurs américains, tels Howard Pyle, qui peut faire un magnifique dessin d'un pirate brandissant un pistolet à silex contre la tête de quelqu'un, tout en étant entouré d'une multitude de têtes menaçantes. Dans une certaine mesure, vous êtes dans cette tradition. Je voulais en venir à votre développement de ce sentiment. En plus des gros plans de visages, vous avez fait oeuvre d'innovateur en donnant des gros plans d'une partie de l'anatomie. Je me souviens, par exemple, d'un gros plan de la cuisse de Tarzan, d'une partie du genou et de la jambe, pendant une course à travers la jungle, qui projetait la sensation de mouvement plus sûrement que par le corps et les traînées de vitesse et toutes les recettes classiques employées jusque là par les dessinateurs. Parmi vos admirateurs Européens, beaucoup travaillent dans le cinéma. Et par exemple, je me souviens qu'au début du film d'Alain Resnais : "HIROSHIMA, MON AMOUR", il y a une scène d'amour en gros plan et j'ai pensé : "Grand Dieu, je crois savoir d'où cela vient". Je ne sais s'il l'a pris chez vous précisément, mais je ne crois pas avoir vu un tel procédé dans un film avant que vous l'utilisiez dans Tarzan. C'était très commun dans vos dessins et, à cet égard, vous êtes un innovateur. En êtes-vous conscient ?

Hogarth - Je n'ai pas conscience d'avoir innové dans cette technique particulière, bien que, lorsque l'on parle d'innovation, on veut simplement dire que l'on a rencontré un homme ayant certain besoin artistique à un moment donné. Je vous dirai qu'à propos de l'utilisation du gros plan, deux problèmes se sont présentés à moi ! Tout d'abord, afin de projeter dans le dessin, dans les plans de profondeur de l'image, avec une sorte de force dynamique fondamentale, le mouvement partant de l'endroit où nous sommes, hors de l'image, à travers un espace profond où quelque chose arrive, la sensation de formes s'interposant et se superposant nous donnerait la force de pénétrer et d'atteindre dans un contact explosif, ce qui arrive dans l'espace profond. Cela nécessitait la projection presque monumentale par le gros plan, des masses qui s'imposent d'elles-mêmes à l'oeil et à travers lesquelles nous devons nous frayer un chemin pour arriver librement dans une ouverture (par exemple une clairière dans la jungle) où quelque chose se passe. Tel est l'un des aspects qui tendent à prendre une puissance émotionnelle quand vous avez à traverser ces obstacles. L'autre facteur du gros plan monumental est le sentiment exprimé par le fragment. Dans notre monde, nous ne connaissons les gens que par des caractéristiques fragmentaires de leur vie. Par exemple, David, je ne sais pas, en vous regardant extérieurement, autant, par exemple, qu'en ouvrant une porte chez vous et en regardant dans un placard. Je commencerais par avoir une impression de ce que vous êtes en regardant les objets que vous possédez, ces caractéristiques fragmentaires qui deviennent vôtres parce que vous y laissez votre empreinte; les choses qui vous entourent et qui font de vous ce que vous êtes. Vous me connaissez mieux maintenant, je suppose, en contemplant mon studio, les murs, mon intérêt pour les ouvrages africains, l'art ancien, etc.., que vous voyez autour de vous avec les estampes japonaises Albrechter, et quelques bricoles égyptiennes. Cependant, l'impression laissée par ce gros plan était une impression d'intimité, de rapprochement de l'objet, et le caractère monumental d'un fragment du corps, que ce soit le genou, une partie de la jambe, ou le mouvement, etc.., était

était d'obtenir la qualité implicite, comme lorsque l'on regarde une expression du visage. La sensation de projection de l'extrémité du corps est parfois très parlante. Lorsque Tarzan marche dans la boue, ou qu'il se déplace à travers les lianes; lorsque des objets fouettent ses jambes pendant qu'il court; lorsqu'il traverse et brise des objets autour de lui, on a la sensation de sa puissance. On ne peut obtenir cela dans l'expression faciale, car un acteur peut prendre n'importe quelle expression, mais il ne la porte pas nécessairement sur tout le corps, si bien qu'il est plus convaincant parfois de faire entrer le corps en ligne de compte.

D.P. - Un fameux artiste du "Pop'Art" m'a dit, récemment, qu'il s'intéressait aux aspects triviaux de la bande dessinée. Vous, si l'on en juge par la vivacité de vos paroles, semblez venir d'une voie complètement différente avec une préoccupation profonde de la qualité, par exemple, et non de l'utilisation familière des sourcils, des poils du sourcil, comme on les utilise dans la bande dessinée. Vous êtes profondément concerné par les gens.

Hogarth - David, je pense que le jugement de cet artiste qui parle de l'aspect banal de la bande dessinée est erroné. En fait, ce jugement parle de la suppression, et de l'aliénation de l'individu qui la contemple à une certaine distance psychologique. Il n'est émis que lorsque les gens sont trop éloignés pour savoir directement ce qui se passe. Je m'explique : je pense, par exemple, que je pourrais regarder vos mains et vous dire que vous êtes un artiste sans que vous me donniez cette information. Quand on regarde les mains d'un ouvrier et que l'on voit les ongles cassés, on peut dire qu'il manie plutôt les outils que la plume. C'est ainsi que s'obtiennent nos informations, c'est dans le courant le plus près de la vie que l'on prend cette sensation d'intimité. Je suis peut-être d'une autre époque... Mon sentiment pour l'art est aussi fort que mon sentiment pour la vie, et autant que mon sentiment pour les gens. Il n'y a nulle dissociation, nulle dichotomie, et l'un est aussi important que l'autre : le fragment est aussi important que l'homme; autant, si l'on veut, que la plus petite goutte de rosée réfléchissant le soleil. Dans le plus petit fragment, nous pouvons voir le monde, le cosmos. C'est essentiellement ce que je veux exprimer.

D.P. - Je me souviens d'une conversation que nous avons eue, il y a quelques années. Vous avez, en fait, un sens organique de la vie. Il y a une interaction totale entre toutes les choses, et même si vous êtes capable d'intellectualiser cette relation, elle est encore soumise de façon intense aux racines émotionnelles, cette totalité qui est vous. Encore un mot sur la qualité de technique cinématographique qui est nécessaire. Quand vous faisiez de la bande dessinée, vous occupiez-vous du cinéma ? Vous avez certainement apporté votre contribution à la technique des nouveaux cinéastes. En retour, avez-vous été touché par des films quand vous travailliez à "Tarzan" ?

Hogarth - Oui, par certains films. Par exemple, je me souviens d'un vieux film allemand, qui s'appelait "S.O.S. ICEBERG" (3), avec l'actrice allemande Leni Riefenstahl, je crois. Cette actrice, ainsi que les autres interprètes, exprimaient à merveille la terreur extrême éprouvée par des individus perdus sur un iceberg et qui doivent traverser une vaste étendue. Par sa conception, le film ressemblait comme une série de gravures grandioses, à la manière de Rembrandt. Je revois les ciels noirs, écrasants, les contours découpés des terres, les escarpements et les formes déchiquetées de la glace; et tout ceci accompagné d'un sentiment de constante frustration, tandis que l'on essayait de traverser ce vaste espace. L'impact visuel de ces images est si fort, que les regarder un seul instant vous laisse écrasé et sans souffle. Dans le "LONG VOYAGE HOME" (4) de John Ford, l'utilisation de la

---

(3) Deux versions de ce film furent réalisées en 1933 : S.O.S. EISBERG (version allemande), dirigé par Arnold Fanck, et S.O.S. ICEBERG (version américaine), dirigé par Tay Garnett. Avec Sep Rist et Rod La Rocque. (N.D.L.R.)

(4) Réalisé en 1940 et distribué en France sous le titre : LES HOMMES DE LA MER, d'après Eugène O'Neill, avec John Wayne. (N.D.L.R.)

caméra est une entreprise immense, surtout lorsqu'elle joue avec la mise au point optique. Un fondu enchaîné se résout en des taches sombres et pathétiques qui s'étendent sur l'image, et les gens insignifiants et leur vie deviennent des points cosmiques. Une sensation de l'immensité du monde et du caractère unique de l'individu, qui s'écoulait en gouttelettes sans fin, m'a été laissé par ce film. Il en est sûrement resté un peu dans ma conception de la bande dessinée. Je pense aussi au "CABINET DU DOCTEUR CALIGARI, de Robert Wiene, avec ses arrière-plans étrangement discordants, et les meubles qui sont simplement photographiés sous des angles bizarres ! Ce film merveilleux, très révolutionnaire dans son genre, contenait des objets expressifs partout, des objets qui m'ont conduit à explorer l'aspect symbolique de ce monde d'images qui est le mien.

D.P. - Que pensez-vous du "Pop'Art" ?

Hogarth - En tant que forme, le "Pop'Art" possède une validité d'expression qui n'est pas utilisée de façon adéquate. Il est mal interprété, tant par les artistes que par le public. Il n'y a rien d'étrange à pouvoir utiliser les matériaux disponibles de la même façon que les artistes byzantins utilisaient des matériaux comme les pierres précieuses, les bijoux, l'or, etc... afin de créer un art qui reflétait ce monde aristocratique et superindividuel qu'était l'Empire Byzantin. Cela est vrai aussi pour les "Happenings" d'aujourd'hui, ces manifestations qui prolongent les mouvements Dada et néo-Dada. Tout le problème est de lui donner sa valeur interprétative. Dans le "Pop'Art", y a-t-il vraiment une expression qui existe simplement dans le vide, seulement pour la titillation ou la nouveauté ? Qu'est-ce vraiment une réflexion de notre monde, en termes de déchets et rebuts ? Les slogans de la Madison Avenue que l'on montre souvent dans le "Pop'Art", représentent les expressions totémiques de notre monde, tout comme le totem existait dans la culture de l'homme du Néolithique : c'est-à-dire se drapant et s'habillant de la peau de l'animal et de ses cornes pour créer ce dont il avait besoin comme moyen de survie.

De nos jours, nous avons le repas-télévision, nous montrons les attributs, les artifices de ce monde chromé et plaqué-or. On nous a retiré d'une réalité externe, physique; nous faisons tout sous forme synthétique; nous sommes technologiquement impliqués. Il est certes loyal de montrer cette implication technologique, mais les implications satiriques sont totalement absentes de cette aliénation. L'homme en tant qu'homme, en corrélation avec la nature, nous nous en sommes totalement éloignés, et les artistes du "Pop'Art" ont perdu ce concept. Il ne s'agit plus que de l'application totémique d'une forme qui aurait besoin d'un fond satirique pour nous rendre la conscience de notre universalité, de notre environnement empirique.

D.P. - Vous avez parlé de cette qualité de force qui existe dans tout art. Qu'en pensez-vous en ce qui concerne le "Op'Art" ? Bien des gens ne le considèrent pas comme un art, et vous ?

Hogarth - Oh, je considère l' "Op'Art" comme un exemple précoce du monde dans la moitié du XXe siècle, tout comme le cubisme, au début du XIXe siècle, représentait la fin du XIXe siècle. Le cubisme reflétait la séquence de l'espace-temps multiple, sous une forme à facettes multiples, c'est-à-dire la multiplicité des éléments vus tous ensemble. C'est indiscutablement vrai dans un monde relativiste qui commencerait là où tous les objets tendent à être égaux en même temps.

Cette forme relative est vraiment cinématographique et l' "Op'Art" est le dernier développement de la sensation d'énergie visuelle, qui devient instable dans une nouvelle forme d'énergie. De même que le mobile en tant que sculpture ou que le film en tant que forme, représentent une forme de l'énergie dans la combinaison des images vues en un grand nombre de séquences mises ensemble pour devenir une seule image. C'est-à-dire que 200.000 images deviennent une seule image dans un film. L' "Op'Art" est l'instabilité de cette forme, qui est intériorisée, projetée en termes d'éléments visuels neufs chargés d'énergie, mais qui demandent maintenant à être explorés pour obtenir une combinaison ou une synthèse des éléments anciens, avec

avec l' "Op'Art" d'aujourd'hui. Je le considère comme une expression valable dans la ligne historique du cubisme.

D.P. - Une dernière question : "Que pensez-vous de Tarzan en tant que symbole, à la lumière de l'Afrique d'aujourd'hui ?". L'Afrique Equatoriale Française, le Congo Belge, tout cela est fini, et avec eux l'homme blanc et ses pouvoirs formidables. Désormais Tarzan est aussi vieux que le docteur Schweitzer !

Hogarth - Eh bien, on observe les nouvelles nations et les nouvelles gloires dans leur aptitude à atteindre l'individualité, un sens de l'identité ou à chercher l'auto-détermination. Je pense que Tarzan peut être regardé comme un intrus, un inadapté. Il est en fait anachronique, et bientôt peut-être, il sera repoussé sur une île où il fera ses vêtements avec des vieilles peaux de bêtes. En fait, je ne le considère pas comme une expression du monde du XXIe siècle. Il ne peut être chez lui que bien avant !

(traduit de l'américain par Henri SZWARC)

bientôt

Tarzan

DESSINS DE

H. FOSTER
ET
B. HOGARTH

plusieurs volumes de grand luxe en couleurs

dans la même collection :

LA BANDE DES PIEDS NICKELES

BICOT PRESIDENT DE CLUB

LES PIEDS NICKELES S'EN VONT EN GUERRE (parution en mai)

CLAUDE OFFENSTADT éditions azur

CENTRE D'ETUDE DES LITTERATURES D'EXPRESSION GRAPHIQUE (C.E.L.E.G.)
(Club des Bandes Dessinées)

Association à Caractère non lucratif, régie par la loi du 1er juillet 1901 - Fondée le 29 mars 1962 (Journal Officiel des 8 avril 1962 et 6 décembre 1964)
Bureaux et Correspondance : 6, rue Gager-Gabillot. Paris 15e - C.Ch. Postaux : PARIS 15392 - 24

COMITE DE PARRAINAGE

MM. Jean ADHEMAR, Conservateur en Chef du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale; Armand BIGLE, Administrateur de la Société Walt Disney Productions; Marcel BRION, de l'Académie Française; Jean CHAPELLE, Président du Syndicat National des Publications destinées à la Jeunesse; Charles COUTELIER, Directeur des Editions Mondiales; Federico FELLINI, Cinéaste; Enrico FULCHIGNONI, de l'Université de Rome; Gérald GAUTHIER, Secrétaire Général d'Opera Mundi; René GOSCINNY, Président de l'Association des Professionnels de la Bande Dessinée; André JACQUEMIN, Conservateur du Musée International de l'Imagerie d'Epinal; Pierre LAZAREFF, Directeur Général de FRANCE-SOIR; Jacques LEDOUX, Conservateur de la Cinémathèque Royale de Belgique; François LE LIONNAIS, Conseiller Scientifique de l'O.R.T.F., Président de l'Association des Ecrivains Scientifiques; Edgar MORIN, Maître de Recherches au Centre National de la Recherche Scientifique; Paul WINKLER, Directeur Général de l'Agence Opera Mundi.

—===—

CONSEIL d' ADMINISTRATION

Président : Francis LACASSIN
Vice-Présidents : Alain RESNAIS et Evelyne SULLEROT
Secrétaire Général : Bernard TROUT - Trésorier : Claude BETAZ
Direction Artistique et Rééditions : Nicole TERCINET - Diapositives : Pierre ZUCCA
Délégué aux Traductions : Michel CAEN - Bulletin : Jean-Claude ROMER
Délégué aux manifestations : Henry LANGE - Délégué aux Expositions : Jacques LOB
Membres conseillers : Jacques CHAMPREUX, Alain DOREMIEUX, Alain NIVELEAU, Delphine SEYRIG

DELEGUES GENERAUX A L'ETRANGER

ALLEMAGNE : P.M. LADIGES (Baden-Baden) - BELGIQUE : Pierre VAN KEER (Bruxelles) -
ESPAGNE : Luis GASCA (San Sebastian) - ITALIE : Romano CALISI (Rome) -
MEXIQUE : Alexandro JODOROWSKI (Mexico) - SUEDE : Jean-Pierre FAVREAU (Stockholm) -
SUISSE : Pierre STRINATI (Genève) - TAHITI : Jean-Claude CELAHY (Papeete) -
U.S.A. : Lee FALK (New-York) - YOUGOSLAVIE : Ranko MUNITIC (Zagreb).-

DELEGUES AUX GROUPES D'ETUDE

DICK TRACY : Alain RESNAIS
MANDRAKE : Jean WAGNER
SUPERMAN et RECHERCHES CINEMATOGRAPHIQUES : Jean-Claude ROMER
TINTIN et PREHISTOIRE DES B.D. : Remo FORLANI
POPEYE et PILOU-PILOU : Jean-Claude FOREST
CAMI : Michel LACLOS
ALEX RAYMOND : Pierre STRINATI
TARZAN : Steve PARISOT
LUCKY LUKE : Yves BOISSET
LES PIEDS NICKELES : Pierre BOILEAU et Thomas NARCEJAC
S.F. et B.D. : Guy C.BONNEMAISON
RED RYDER : Alain TERCINET
PSYCHO-PATHOLOGIE DES B.D. : Michel CAEN
PSYCHO-SOCIOLOGIE DES B.D. : Evelyne SULLEROT
AGENT SECRET X 9 : Claude BEYLIE
PIM PAM POUM : Pierre VAN KEER
PRINCE VAILLANT : Janine BARREYRE

Le Directeur de la Publication : Francis LACASSIN.

Dépôt légal : 1er trimestre 1966.

LES VIES PARALLELES DE BORIS VIAN

présentées par
NOËL ARNAUD

Photo H. GUILBAUB

BIZARRE dans un numéro exceptionnel de février 1966 (208 pages) présente l'ensemble le plus important de textes et de documents inédits, d'études et de témoignages, jamais réunis sur **BORIS VIAN.**

BIZARRE N° 39-40
éditions jean-jacques pauvert

Imp. Fournier - Paris